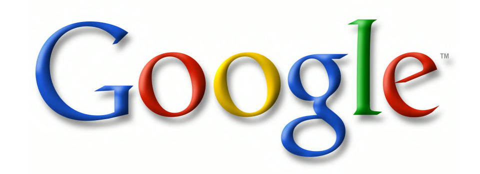
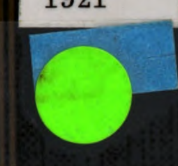




ROBERT
WEST

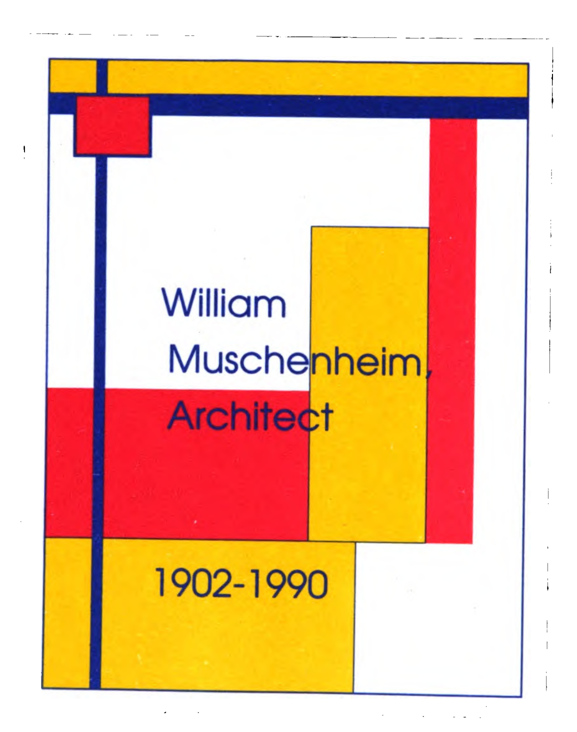


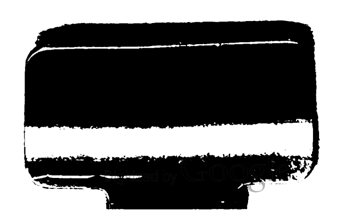
DIE KLASSISCHE KVNST DER ANTIKE



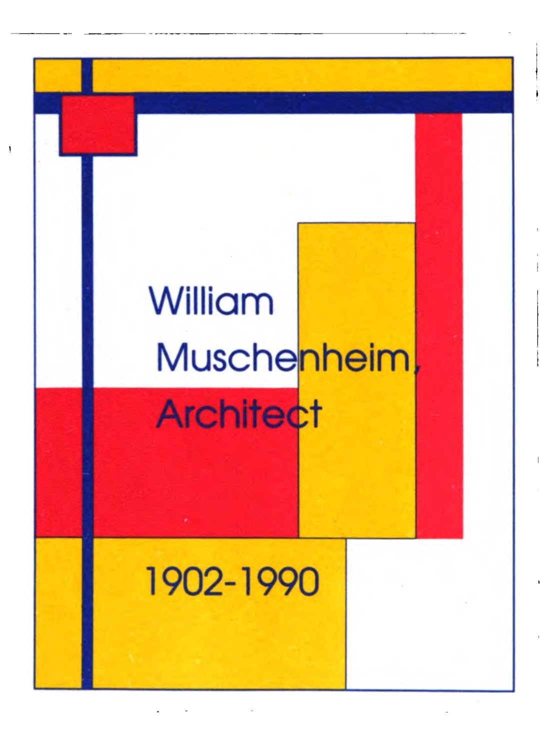
P

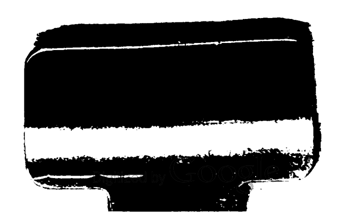


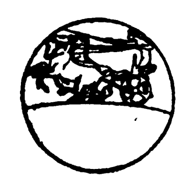

William
Muschenheim,
Architect
1902-1990






William
Muschenheim,
Architect
1902-1990





ROBERT WEST

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES STILS

M U E N C H E N

H Y P E R I O N V E R L A G

ROBERT WEST

DIE KLASSISCHE KUNST DER ANTIKE

MUENCHEN

HYPERIONVERLAG

Gedruckt im Herbst 1921 bei
Ernst Hedrich Nachf. G. m. b. H. Leipzig

DIE KLASSISCHE KUNST DER ANTIKE

DIE ÄGÄISCHE KUNST

ca. 3000—1000 v. Chr.

Die Urgeschichte der Kunst gehört dem Osten. Asien und Ägypten hatten eine hochentwickelte künstlerische Kultur, als Europa noch im Bann der neolithischen Epoche lag. Um das Jahr 2000 v. Chr. beginnt die Kunstentwicklung ganz langsam eine Wendung nach dem Westen zu nehmen. Die ersten Keime einer europäischen Kunst erscheinen auf einer Insel des Ägäischen Meeres, auf Kreta. Sie lag nahe genug an Asien und Ägypten, um von den alten Mutterherden der Kultur aus befruchtet zu werden. Kreta bildet so das Bindeglied zwischen der ältesten asiatischen und ägyptischen Kunst und derjenigen Kunst, in welcher wir die Grundlage aller europäischen Kulturperioden erkennen — der klassischen Antike.

Ähnliche Erscheinungen wie auf Kreta finden sich an allen Küsten und auf allen Inseln des Ägäischen Meeres, so daß wir die Trümmer der Kykladen, der Argolis und Kretas unter dem Namen „Ägäische Kunst" zusammenfassen können. Das Kunstschaffen aller dieser Gebiete weist Berührungspunkte auf mit der paläolithischen Kunst des europäischen Kontinents einerseits und der überreifen Kunst Asiens und Ägyptens

andererseits. Die ägäische Kunst steigt aus dem Meere empor, von dem sie den Namen entlehnt, ohne daß wir auch nur mit Sicherheit zu sagen vermöchten, welche Rasse berufen war, diesen merkwürdigen Ausgleich zwischen der alten und der neuen Welt zu bewirken. Charakteristisch aber ist es, daß schon hier in der Urgeschichte der abendländischen Kunst ein Rassenkonflikt sich zeigt. Wir wissen, daß es eine nicht griechische Rasse war, welche in Kreta heimisch, ihre Herrschaft über die Kykladen und das griechische Festland bis nach Thessalien ausgebreitet hatte. Es ist möglich, daß diese feine und adlige Rasse identisch mit den von den Ägyptern mehrfach erwähnten Keftiu ist. Es muß ein mit künstlerischen Instinkten hochbegabtes Volk gewesen sein, das imstande war, sich eine Luxuskultur von ganz eigenartigem Gepräge zu schaffen, indem es selbständig ägyptische Anregungen im Sinne eines noch primitiven Geschmacks verarbeitete. Gleich im Anfang seiner Laufbahn befand sich dieses Volk in einem Rassenkampf, einerseits mit den wohl aus Thrakien, jedenfalls von Norden her eingewanderten Bewohnern der Troas, den Phrygiern, andererseits mit den Bewohnern des griechischen Festlandes. Es muß dort von vornherein eine dem späteren griechischen Stamm ver-

wandte Rasse gehaust haben, deren Charakter und Sinnesrichtung den Keftiu heterogen war. Kulturell aber standen diese Ureinwohner Griechenlands noch auf einer so niedrigen Stufe, daß sie ohne weiteres dem Einfluß der kretischen Kultur erlagen. Es ereignet sich in der Geschichte mehrfach, daß ein noch auf primitiver Kulturstufe stehendes Volk durch die plötzliche Berührung mit einem höher kultivierten Jahrhunderte seiner natürlichen Evolution überspringt. Ein solcher Fall scheint mir hier vorzuliegen. Die Urbewohner des griechischen Festlandes, welche im allgemeinen als Pelasger bezeichnet werden, standen noch auf der paläolithischen Stufe. Wie nachhaltig dort die Erinnerung an das runde Haus war, beweisen die ganz von kretischer Ornamentik übersponnenen Kuppelgräber von Mykene. Diese Urgriechen blieben auch dauernd in Konnex mit dem Norden Europas. Ein von dorther strömender Einfluß macht sich in wichtigen Momenten der Kulturentwicklung im Widerspruch zu der orientalischen Herrschaft der Kreter geltend, so vor allem in dem Megaronhaus mit der Herdstelle als Mittelpunkt. Zunächst aber zeigte sich die südliche kretische Rasse als die überlegenere. Der Machtbereich ihrer Kultur breitete sich mit ihrer politischen

Seeherrschaft bis nach Sizilien und Spanien aus.

Es ist fast unmöglich, den Beginn der ägäischen Kunstepoche mit annähernder Sicherheit zu datieren. Etwa um das Jahr 3000 v. Chr. mögen jene urzeitlichen Werke entstanden sein, welche die Ausgrabungen der letzten Jahrzehnte ans Tageslicht gefördert haben. Ein Volk, das noch keine genügenden Instrumente hatte, die Töpferscheibe nicht kannte, aber dennoch bereits von formwollenden Trieben beseelt war, höhlte den Marmor zu runden Gefäßen aus oder glättete ihn zu flachen Schalen, knetete den Ton zu Kannen und Krügen, ritzte Muster hinein, bemalte ihn mit stumpfer Farbe. Aber das genügte nicht, dieselben unbeholfenen Finger, welche schon geschickt genug waren, ein Specksteingefäß zierlich mit immer wiederkehrenden Spiralen zu versehen, wagten sich an die menschliche Gestalt. Es kamen puppenartig primitive Gebilde hervor, die ersten Menschenbilder eines noch halb barbarischen Geschlechts. Diese Dinge, welche auf den Kykladen geschaffen wurden, zur Zeit als die Inselbewohner dort noch in Rundhütten hausten, ergeben uns heute das kümmerliche Bild der sogenannten Kykladenkunst.

Auf dieser Stufe fanden die von Süden her einwandernden „Keftiu“ die Urbewohner der Inseln und Küsten des Ägäischen Meeres. Sie brachten mit der Einführung der Töpferscheibe das Ende der neolithischen Epoche und den Beginn einer neuen Periode. Die Kykladenkunst wurde von der sogenannten „Kamáreszeit“ abgelöst. Leicht wachsende Form, leuchtende Farbe, glänzender Firnis verdrängen alles Stumpfe, Unreine, Unbeholfene. In neue Gefäßformen wird der neue Wein eines anderen Lebenswillens gegossen. Ein Stil entsteht. Tausende von Sklaven errichten mit sorgsam bearbeiteten Quadern, im Befolgen ganz bestimmter baukünstlerischer Gesetze die grandiosen Paläste der meerbeherrschenden Könige auf Kreta. Deutlich zeigt sich schon in dieser Periode, um 2000 v. Chr., daß hier auf Kreta eine Rasse am Werke ist, die den formalen Ausdruck ihrer Sinnesrichtung im Widerspruch zu den phrygischen Nachbarn erschafft. In Troja ist schon der klar ausgebildete Grundriß des griechischen Hauses und des griechischen Tempels vorhanden; ein länglicher Saal, in dessen Mitte ein runder Herd errichtet wurde, und eine schmale nach außen offene Vorhalle. Auch in Kreta sind die rechteckigen Bauformen an Stelle der älteren Rundbauten getreten, aber im Grundriß sind

diese Paläste ebenso verschieden von dem Palastbau Ägyptens wie von dem troischen und dem späteren des griechischen Festlandes: Mykene und Tiryneth. Es ist bezeichnend, daß das Andenken an den jahrhundertelang verschütteten Palast zu Knossos sich in der griechischen Sage vom Labyrinth des Minos erhielt. Den Griechen erschien also diese Palastanlage durchaus fremdartig, während ihre eigenen Bauten mit denen der Troer übereinstimmten. Die nordische Rasse verstand die südliche nicht, weder in ihren Lebensgewohnheiten und Luxusbedürfnissen noch in ihren Religionsgebräuchen. Von der Außenarchitektur dieser kretischen Paläste wissen wir nichts, nur die Gesamtanlage vermögen wir aus den erhaltenen Mauerzügen zu rekonstruieren, und von der farbenstrahlenden Pracht der Innenräume geben uns zahllose Bruchstücke in Scherben geschlagener Kunstwerke Nachricht. Um weite gepflasterte Höfe gruppierten sich die Wohnräume und Wirtschaftsgebäude, deren Mannigfaltigkeit zugleich mit den ausgedehnten Kanalisationsanlagen auf eine sehr hohe Stufe der materiellen Kultur schließen lassen. Der Palast erhob sich zu beträchtlicher Höhe, breite bequeme Treppen führten von Stockwerk zu Stockwerk, Lichtschächte erhellten das schon ganz entwickelte Trep-

penhaus. Terrassen, Pfeilersäle, Säulenhöfe zeugen von einem sich in behaglicher Breite abrollenden luxuriösen Dasein in der Sonnenwärme des südlichen Klimas, im Anblick des blauen Meeres. Keineswegs regellos gruppieren sich die Räume, wenn auch unserem Auge der Grundriß labyrinthisch erscheint. Überall zeigen sich die durchgehenden Richtlinien. Es ist nicht die Regellosigkeit, welche den Beschauer wie den Wanderer verwirrt, sondern die übermäßige Kompliziertheit eines bis in alle Einzelheiten sorgfältig durchdachten Bausystems. Der Ariadnefaden des architektonischen Denkens der Kreter fehlt uns, wie er schon den Griechen fehlte, denn offenbar waren die Sinne der Keftiu fein genug, sich in dem Labyrinth zurechtzufinden und den Grundriß schnell zu übersehen, der uns als verworrenes Gewebe erscheint. Diese Fähigkeit deutet auf eine zugleich mit ungebrochenen Sinneskräften und mit höchster intellektueller Begabung ausgestattete Rasse.

Es ist nun zweifellos, daß die Bewohner des griechischen Festlandes vom Palastbau der Kreter lernten, und die Burgen der Argolis zeigen deutlich Entlehnungen von Kreta. In Mykene und Tirynth findet sich nicht nur die hölzerne Säule von Knossos und Phaestos mit ihrem eigentümlichen, das dorische Kapitell vorbereitenden oberen Abschluß, son-

dern gewisse Ornamente, wie der Palmettenfries, den wir aus einem Wandgemälde in Knossos kennen, kehren in verschiedener Ausführung in Tiryntḣ und Mykene wieder. Die Übereinstimmungen aber betreffen nur die Äußerlichkeiten und Zufälligkeiten des Baus, während die grundlegende Verschiedenheit in der Lebensrichtung, wie sie als Stilwollen in der Kunst zutage tritt, sich buchstäblich am innersten Herd des häuslichen Seins offenbart. Die Paläste auf Kreta zeigen als Mittelpunkt der Gesamtanlage den großen Hof, um welchen die übrigen Gebäude sich organisch gruppieren. Dieser Hof war durch einen Torbau unmittelbar von außen zugänglich. Ganz im Gegensatz hierzu zeigt die Burg von Tiryntḣ einen stark bewehrten und leicht zu verteidigenden Zugang zur Burg, welcher erst innerhalb der Burgmauern in einen selbständigen größeren Torbau mündet, dessen Grundriß uns einerseits auf den frei dem Megaron vorgelegten Torbau des prähistorischen Troja hinweist, andererseits schon die Gestalt der späteren griechischen Propyläen verkündet. Durch diesen Torbau gelangt der Eintretende in einen großen aber unregelmäßig geformten Burghof, der hier auf dem griechischen Festlande im Gegensatz zu den Palästen von Kreta eine ganz untergeordnete Rolle spielt.

Zeigen diese Abweichungen schon einen vollkommenen Unterschied in der Lebenshaltung, so beweist diesen noch eindringlicher das Megaron der Griechen, das rings von Mauern umschlossen, inmitten der Burg, aber ohne jede Beziehung zu der Gesamtanlage daliegt. Den Mittelpunkt des Megaron bildet der von vier Säulen umstandene niedrige und runde Herd. Diesem Hauptraum war eine Vorhalle vorgelagert, die sich ganz wie die Vorhalle des späteren Tempels mit zwei Säulen zwischen den Mauervorsprüngen gegen die Außenwelt abgrenzte. Im Saal der Doppeläxte in Knossos sind dagegen wie in den meisten kretischen Palästen die Wände in Pfeiler- oder Säulenstellungen aufgelöst und beide, ganz entgegen dem späteren griechischen Gebrauch, quer durch den Saal gezogen. Vielleicht der wichtigste Unterschied in der Anlage liegt aber darin, daß es sich in Kreta offenbar um freistehende Paläste handelte, während auf dem griechischen Festlande wehrhafte Burgen errichtet wurden. Auf Kreta stand dem Baumeister ein weiter offener Raum zur Verfügung, das Meer schien dem Palaste hinreichenden Schutz zu bieten. In ihrer komplizierten Symmetrie breiteten sich die Gebäude über das Gelände aus. Die Lichtschächte gewährten zugleich der Seeluft un-

gehinderten Zutritt. Auf Bequemlichkeit und schattige Kühle waren die Innenräume berechnet. Anders auf dem griechischen Festland. Ein fester Mauerring aus mächtigen Blöcken gefügt, umgab den Burgberg in mäßigem Umfang. Innerhalb dieses Rings kyklopischer Mauern mußten sich die Baulichkeiten entfalten. So herrschte das Notwendige vor, der Luxus kam in zweiter Linie. Im Anfang war die Kraft. Was sich in den aus unregelmäßig behauenen Blöcken aufgeschichteten Mauern der Argolis kundgibt, ist die unbeugsame Härte und sehnige Charakterkraft eines den Keftiu in intellektueller Hinsicht ebenbürtigen, in ethischer überlegenen Volkes. Die kyklopischen Mauern sind das Denkmal eines die ganze verweichlichende Treibhausluft der kretischen Kultur negierenden Wollens. Mit absoluter Gleichgültigkeit wurden die Gesetze der organischen Entwicklung, der Symmetrie in der Anlage behandelt. Ohne Zusammenhang fügte sich innerhalb des Burgrings Haus an Haus. Nach Möglichkeit wurden die Wohnungen nach außen abgeschlossen, der Zugluft und der Kälte wurden gewehrt, wo man in Kreta Seewind und Licht einzulassen bemüht war. An Stelle eines ausgebildeten Palaststils, wie er sich dort vielleicht unter orientalischem Einfluß entwickelte, finden

wir in Griechenland eine auf die möglichst vollkommene Anlage des Einzelraums konzentrierte Stilrichtung. Die vornehmste architektonische Schöpfung des späteren Hellas war der Tempel und diese bis in alle Einzelheiten klar gegliederte und beobachtete, aber stets auf einen Einzelbau konzentrierte Anlage ist bereits im Grundriß des tirynthischen Megaron enthalten. So viel auf allen anderen Gebieten die festländischen Griechen von Kreta entlehnten, so sehr die mykenisch-tirynthische Kunstperiode als ein Abglanz der kretischen erscheint und so überlegen diese der troischen ist, im Lebensprinzip, wie es sich in der Schöpfung des Hauses kundgibt, war die griechische Kunst von vornherein eine andere als die halborientalische Märchenkunst der Kreter.

Von allen erhaltenen Resten sagen wohl die kunstgewerblichen Gegenstände am meisten vom Wesen dieser Zeit aus. Um das Jahr 2000, damals also, wie Kreta seine herrlichen Paläste errichtete, in der Blüteperiode des Reichs, hatte die Einführung der Töpferscheibe und der Firnismalerei die Keftiu in den Stand gesetzt, Gefäße dünnwandig wie Eierschalen herzustellen und das Ganze mit glänzend bunten Ornamenten zu überziehen. Diese Ornamente zeigen einen mächtigen Fortschritt gegen die mit Spiralen

gehinderten Zutritt. Auf Bequemlichkeit und schattige Kühle waren die Innenräume berechnet. Anders auf dem griechischen Festland. Ein fester Mauerring aus mächtigen Blöcken gefügt, umgab den Burgberg in mäßigem Umfang. Innerhalb dieses Rings kyklopischer Mauern mußten sich die Baulichkeiten entfalten. So herrschte das Notwendige vor, der Luxus kam in zweiter Linie. Im Anfang war die Kraft. Was sich in den aus unregelmäßig behauenen Blöcken aufgeschichteten Mauern der Argolis kundgibt, ist die unbeugsame Härte und sehnige Charakterkraft eines den Keftiu in intellektueller Hinsicht ebenbürtigen, in ethischer überlegenen Volkes. Die kyklopischen Mauern sind das Denkmal eines die ganze verweichlichende Treibhausluft der kretischen Kultur negierenden Wollens. Mit absoluter Gleichgültigkeit wurden die Gesetze der organischen Entwicklung, der Symmetrie in der Anlage behandelt. Ohne Zusammenhang fügte sich innerhalb des Burgrings Haus an Haus. Nach Möglichkeit wurden die Wohnungen nach außen abgeschlossen, der Zugluft und der Kälte wurden gewehrt, wo man in Kreta Seewind und Licht einzulassen bemüht war. An Stelle eines ausgebildeten Palaststils, wie er sich dort vielleicht unter orientalischem Einfluß entwickelte, finden

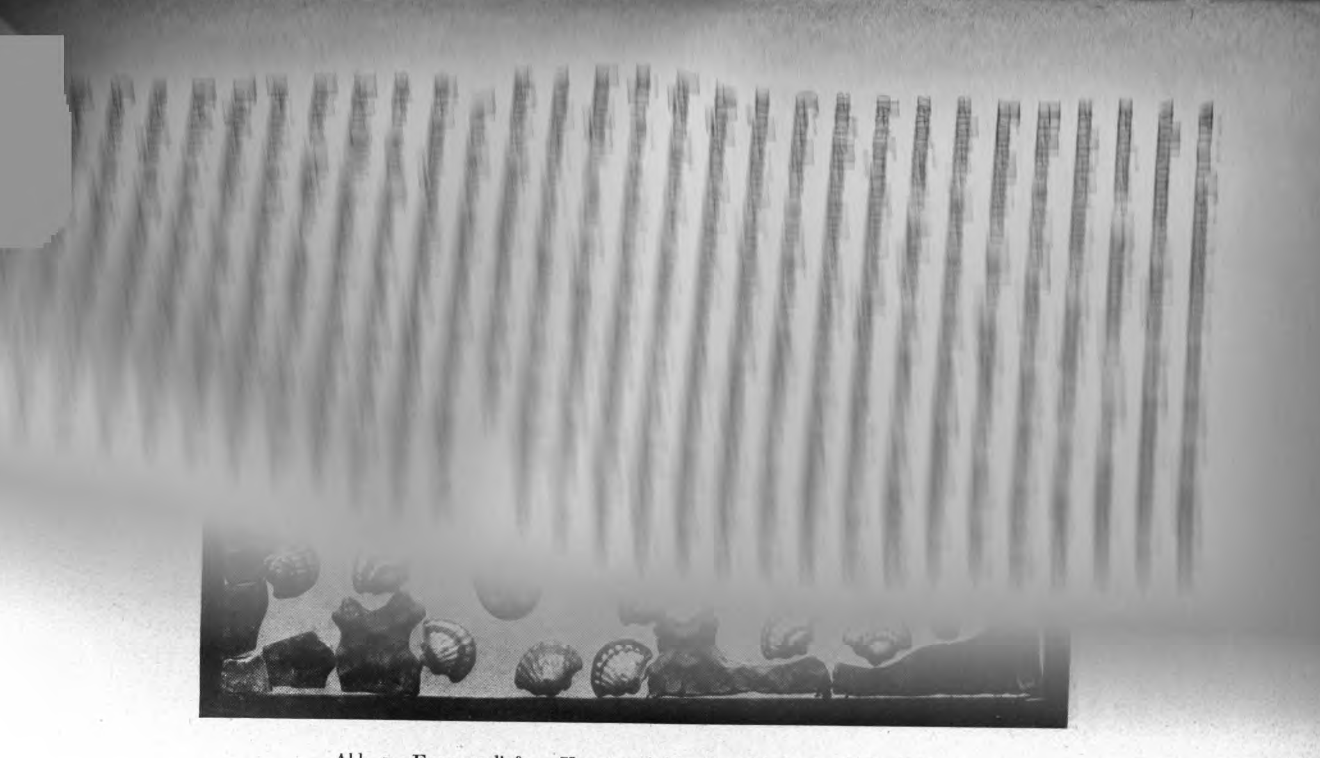


Abb. 1. Fayencerelief aus Knossos mit Korallen, Fischen und Muscheln.

und eingeritzten linearen Motiven gezierten Speckstein- und Tongefäße der Kykladenkunst. Offenen Auges sahen die Künstler die sie umgebende Natur, und sie konnten sich nicht genugtun im Reproduzieren dessen, was sie umgab. Zugleich aber lehrte sie ihr feiner künstlerischer Takt die organischen Gebilde insoweit stilisieren, als es die erstrebte dekorative Wirkung zu fordern schien.

Bereits die aus der folgenden Periode stammende Keramik zeigt gegen die frische Farbenfreudigkeit der Kamáreszeit eine gewisse Hyperästhesie des Geschmacks. Pflanzen- und Tiermotive werden nicht mehr stilisiert, sondern impressionistisch aber unter völliger Abstrahierung von der Farbe auf die Gefäße übertragen. Vor allem die wunderbaren Geschöpfe des Meeresgrundes hatten es diesem Geschlecht angetan. Wohl in richtiger Erkenntnis, daß eine befriedigende Wiedergabe der natürlichen Farben nicht möglich sei, erfanden die Kreter eine konventionelle, in allen Schattierungen zwischen Schwarz und Weiß spielende Technik, welche der Produktion jener Zeit einen Zug von künstlerischer Überfeinerung gibt. Es war eine Luxuskunst für die Höchstgebildeten, deren durch jahrhundertlange Pflege überfeinerten Sinne nur noch durch

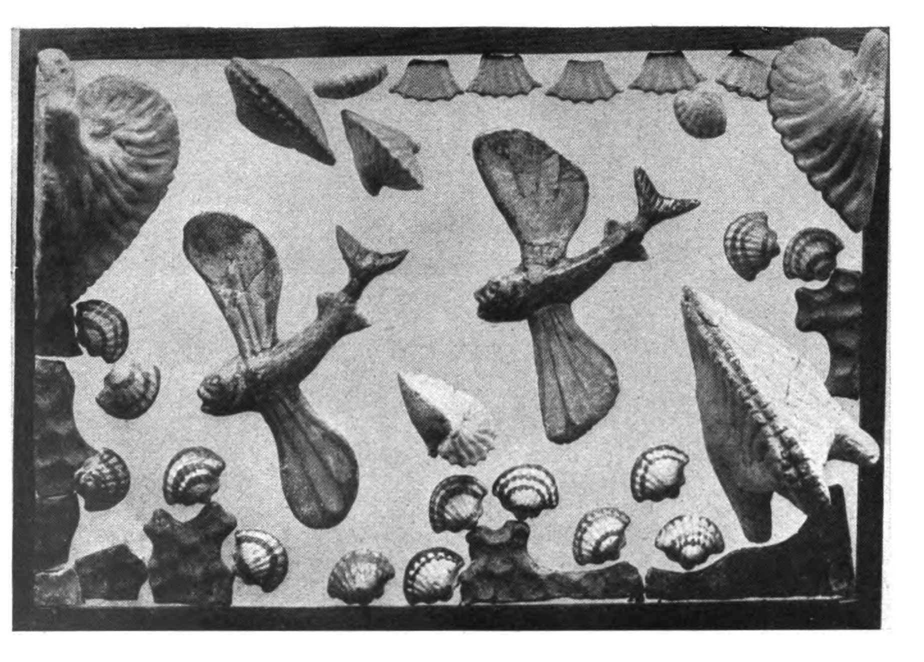


Abb. 1. Fayencerelief aus Knossos mit Korallen, Fischen und Muscheln.

das Zarteste, Echteste und Geläutertste auf dem Gebiete der Kunst befriedigt werden konnten. Naturalismus — die Sehnsucht des im städtischen Luxus Ermüdeten nach der unberührten Natur, vor allem nach dem urzeitlichen Meer — ist ein sich immer gleichbleibendes Symptom der Dekadenz. Sind solche Zeiten noch im Vollbesitz ihres technischen Könnens, so schaffen sie vermöge ihres erworbenen Taktes Werke höchsten Wertes, wie es die Vasen und Fayencen der Kreter um 1500 sind.

Jede Stilepoche findet einmal den vollsten Ausdruck ihres Lebensprinzips. Sie schafft dann Werke, welche das ganze Wesen des Stils offenbaren. Die ägäische Kunst fand den Höhepunkt ihrer Entwicklung, als sie sich ganz in die Wunder der Tiefe versenkte, aus der sie geboren war (Abb. 1). Das Meer selbst erscheint als die Seele der ägäischen Kunst. Aus dem Meeresgrund holten die reifsten Söhne der Zeit die gleißenden Schätze des Urseins und verkündeten in flüsternden Farben und wogenden Linien die Geheimnisse der Schöpfungsgeschichte. Korallenriffe und Algen, Polypen und Seesterne, Quallen und Fische und Muscheln sind den kretischen Künstlern vertraute Gebilde einer Welt, die sonst nur der Taucher und der Schiffer kennt. Das im Schoß der salzigen

Meerflut verborgene Leben wurde der ägäischen Kunst zur Offenbarungsform ihres Wesens. Was die Kreter sonst an lebensvollen Darstellungen aus der Tierwelt lieferten (und ihre Jagd- und Wildnisszenen gehören mit zu dem Besten, was in dieser Richtung geschaffen worden ist), machten sie zum Teil in Anlehnung an ägyptische Vorbilder, nur ihre Meeresstilleben sind ganz ihr Eigentum, vollgültige Produkte ihres Rassenstils.

Damals entstanden die Paläste in der Argolis — der Anfang der griechischen Kulturperiode, zur Zeit, als die kretische ihren Höhepunkt erreicht hatte. Immer rauschender, glühender, zarter entfaltete sich die Üppigkeit des kretischen Palaststils. Die Wände bedeckten sich mit Marmor und Bronze oder schimmerten wie Opal von sprühender Farbe. Pflanzen, Tiere, schlanke Knaben, feingliedrige Frauen waren mit immer gleicher Sicherheit und genialem Empfinden für die dekorative Wirkung auf die Wände gemalt. Die Männer trugen wundervolle eingelegte Waffen, die Frauen trieben einen raffinierten Kleiderluxus. Der Kontrast der entblößten Brüste zu den eleganten Toiletten muß damals schon etwas Pikantes, dekadent Reizvolles besessen haben. Gefäße aus Gold und Silber, von schö-

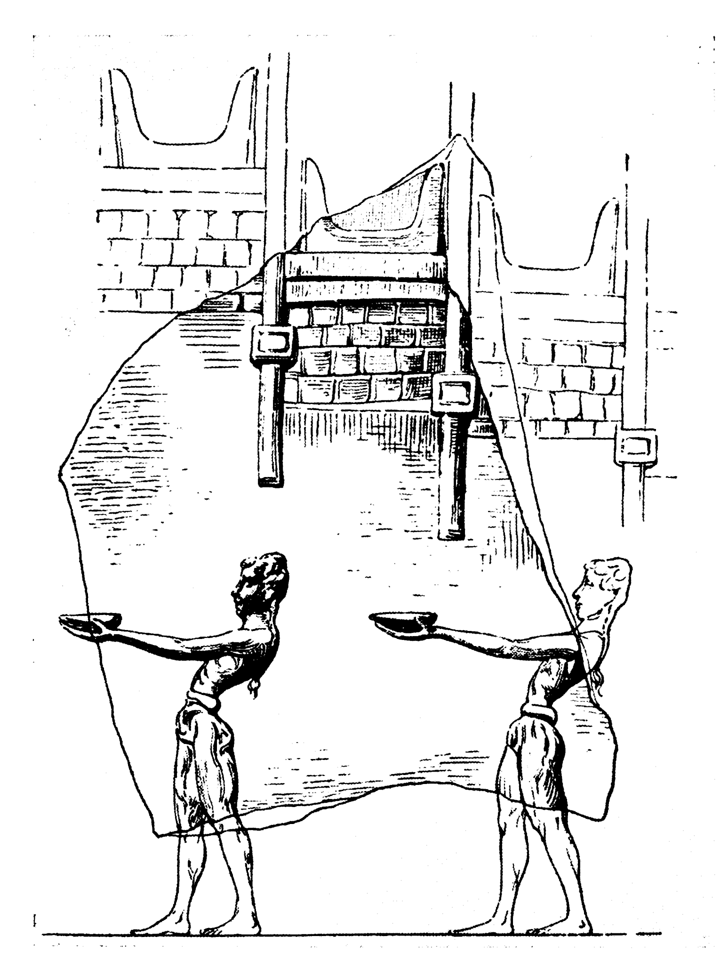


Abb. 2. Schalen tragende Jünglinge. Fayencerelief aus Knossos.

nen Jünglingen getragen (Abb. 2), werden notwendige Bestandteile der Lebenshaltung, kleine Statuetten in Fayence, Elfenbeinfigürchen zartester Schnitzerei, Spielbretter aus Gold, Elfenbein und Bergkristall, Silber und Lapis Lazuli zeigen uns die Kreter auf einem Gipfelpunkte der künstlerischen Produktion, und diese ganze gleißende Luxuskultur wurde nach dem griechischen Festland importiert. Eines ihrer Wunderwerke, ein goldener Becher mit prachtvoll gearbeiteten Reliefdarstellungen weidender und gejagter Stiere, fand sich in Vaphió, südlich von Sparta. Damals aber muß den Griechen diese Kunst noch unverständlich gewesen sein. Sie hatten weder die nötige Reife dazu, noch entsprach sie ihrem Charakter. Damals nahmen sie vielleicht schon eine bewußt feindliche Haltung gegen das unkriegerische, in Palästen am Meer träumende Volk der Keftiu ein. Es sind Anzeichen vorhanden, daß die Achäer es waren, welche um 1400 erobernd in Kreta eindrangen, die Paläste zerstörten und sich in den Besitz der Insel setzten. Eine Weile noch fristete die unterjochte Rasse ihr Dasein unter den fremden Herren. Aber der Lebensnerv war ihnen zerschnitten, verarmt, unfrei, vielleicht schon vorher durch Wohlleben entkräftet, vermochten sie nichts

Neues mehr zu schaffen. Die Erstarrung, welche in der letzten kretischen Periode bemerkt wird, ist das erste Merkmal der neuen Rasse. Griechisches Kunstwollen trat an die Stelle des kretischen. Die Formen werden straffer, die Geometrisierung der Ornamente beginnt. Es ist, als erstürbe der kretische Naturalismus unter der militärischen Disziplin der Eroberer. Nur so wird der scheinbare Anachronismus erklärlich, daß auf die hochentwickelte Kunst der Paläste von Knossos und Phaestos die archaische Periode der Hellenen folgt. Mit der dorischen Wanderung endet die ägäische Kulturperiode.



DORISMUS UND IONISMUS

ca. 1000—500 v. Chr.

Es ist uns aus der ägäischen Epoche nur ein einziges Werk der monumentalen Plastik erhalten geblieben, und es mag ein Zufall sein, daß dieses sich nicht auf Kreta, sondern in der Argolis fand, das Löwentor von Mykene. Jedenfalls hat dieser Zufall aber symbolischen Wert. Diese Plastik stand rein im Dienst der Architektur, war aus den Bedingungen des Raums hervor konstruiert. Die geschmeidigen Körper der großen Tiere sind freilich ganz im Stil des kretischen Naturalismus empfunden, aber in der Art, wie sie zu beiden Seiten der Säule aufgereckt das Tor überwachen, verkündet sich ein entschiedener Wille zur Monumentalität des Gestaltens und zur Unterwerfung der Einzelheit unter den Baugedanken. Was das pelasgische Urvolk in der Argolis einst begonnen, greifen die stammverwandten Rassen nun auf, die um das Jahr 1000 v. Chr. dem Kunst- und Kulturwollen der Griechen die erste Stilform zu geben berufen sind. Der Bruch mit der Vergangenheit vollzieht sich keineswegs in schroffer Weise. Vielleicht halb unbewußt knüpfen die jüngeren Geschlechter an die charakteristischen Werke ihrer Vorfahren auf dem griechischen Fest-

land an, instinktiv das beiseitelassend, was Eigentum der Kreter war, oder doch jene Züge betonend, welche der kretischen Kunst heterogen sind.

Aus dem Gesamtbild der Epoche von der dorischen Wanderung bis zur Herrschaft der Peisistratiden geht deutlich eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Kunst hervor. Vielleicht lag in diesem asketisch ablehnenden Verhalten eine bewußte Polemik gegen die im Ästhetentum verweichlichte Rasse der Eteokreter. Jedenfalls waren die griechischen Stämme von ca. 1000 bis 700 v. Chr. viel zu stark mit der Bildung ihres Staatswesens und durch unausgesetzte Kriege beschäftigt, als daß die Kunst mehr denn eine untergeordnete Rolle hätte spielen können. Wir sehen in der Kunstproduktion dieser Frühzeit wenig mehr als die Gestaltung des Notwendigen. Das Notwendige aber mußte gemäß den Forderungen eines harten und starken Geschlechts einfach, ernst und wuchtig in der Form sein. Mit Widerwillen muß der ganz auf das Nützliche, Zweckentsprechende, Vernünftige und Beherrschte gerichtete Sinn der Griechen den verschwommenen, flott und locker hingeworfenen Formenreichtum der Kreter betrachtet haben. So wenig wie der prunkende Luxus der Paläste von Knossos und Phaestos

dem bitteren Ernst eines noch hart um sein Dasein ringenden Volkes entsprach, so wenig mochte eine Rasse, die eben in jenen frühen Jahrhunderten Lykurg, Drakon und Solon hervorbrachte und in Sparta den charakteristischen Ausdruck ihres Staatsgedankens fand, den wildwuchernden Naturalismus und die sinnliche Schönheit eines der raffiniertesten Lebenshaltung entstammenden Kunstgewerbes um sich dulden.

Im Atektonischen, als dem leichter zu handhabenden, drückt sich jedes neue Stilwollen, jede Änderung des Geschmacks zuerst aus. Auf Kreta mögen die Dorer noch in den Gebäuden der Keftiu gewohnt haben, als sie ihren Hausrat schon nach eigenem Wollen bildeten. Damals entstanden jene strengen, nicht schönen, aber formsicheren und standfesten Gefäße, welche durch die eintönige Wiederholung geometrischer Liniengefüge der ganzen Periode den Namen des geometrischen Stils aufgeprägt haben. Es ist auch dem tiefst blickenden psychologischen Scharfsinn nicht möglich zu ergründen, welcher Rasseninstinkt, welche Veränderung des Kulturwollens die Griechen veranlaßt haben mag, an Stelle der reizvollen natürlichen Gebilde aus dem Pflanzen- und Tierleben in eintöniger Wiederholung Zickzacklinien, Hakenkreuze, Kreise

aneinander zu reihen. Die Freude des Auges sprach hier nicht mit. Ethische Motive müssen es gewesen sein, die wir vielleicht eher in den Werken der Baukunst als in der Töpferware jener Zeit fassen können. Im 7. Jahrhundert wurde das Megaron der Burg von Tirynth zum Tempel umgebaut, der Herd und die Säulen, welche wohl von vornherein Kultzwecken dienten, blieben der Mittelpunkt des Gotteshauses. Damals also war die Form des ältesten griechischen Tempels bereits gefunden. Die kretisch-mykenische Epoche hatte keinen Tempelstil gezeitigt. Die Gottheiten wurden im Freien, auf Hügeln und in Grotten verehrt. Den Gedanken an einen Gottesdienst innerhalb eigens dazu bestimmter Bauten haben die Griechen wohl von den Ägyptern erhalten, aber in ihrer nüchternen Weise faßten sie das Gotteshaus buchstäblich als Wohnung der Gottheit auf und machten ihr eigenes Megaron ohne weiteres zum Tempel. Die Vermenschlichung der Gottheit, welche der griechischen Mythologie etwas so Erdennahes gibt, verleiht auch der griechischen Kunst den besonderen Zug frommer Natürlichkeit.

Ungefähr um das Jahr 770, als die Stürme der dorischen Wanderung zu verlaufen anfangen, treten zwei Stämme in Griechenland als kulturbildende Mächte hervor: die Dorer



Abb. 3. Korinth, Apollotempel.

und die Ionier. Die rauhen, durch Jahrhunderte dauernde Wanderungen in nördlichen Ländern gestählten Dorer machten sich zu Herren des Peloponnes. Die Ionier, auf dem Seeweg in Hellas eingedrungen, breiteten sich an der Ostküste Nordgriechenlands, auf den Kykladen und in Kleinasien aus. Sie blieben so der Einwirkung von Asien her zugänglich und haben stets den orientalischen Einfluß in Griechenland vermittelt, während die Dorer, vielleicht gestützt auf einen ureingesessenen pelasgischen Stamm, in Strenge die Reinheit des griechischen Rassencharakters wahrten.

Von dem dorischen Stamm erhielt Hellas seine erste große Kunstform in der Anlage des dorischen Tempels (Abb. 3). Dieser erste große Wurf der hellenischen Kunst hat ihrer ganzen Stilentwicklung die Wege gewiesen. Er war die Schöpfung eines künstlerisch hochbegabten, durch eiserne Selbstzucht zur schärfsten Logik des Denkens wie zu unerbittlich konsequentem Tun geschulten Volkes. Er verkörpert das Ideal des spartanisch-griechischen Geistes: Disziplinierung aller Teile im Dienst des Ganzen. Er entwickelt die Kulturforderung der Rasse: Mäßigkeit und Kraft. Es bedurfte langer Zeit, bevor die endgültige Form gefunden war. Als Ideal muß sie den Hellenen stets

vorgeschwebt sein, denn sie ruhten nicht, bis der dorische Tempel in seiner vollendeten Form als Peripteros dastand. Die Vermutung liegt nahe, daß dieses rings von Säulen getragene Dach ursprünglich nichts anderes als ein Schutzdach für das Götterbild gewesen sei, was die Entstehung der Cella aus dem Megaron keineswegs ausschließt. Die vollkommene Tempelform wäre dann eine geistreiche Verbindung von Wohnhausbau und Kultbau zu unlöslicher Einheit. Diese Auffassung des Säulenumgangs aber setzt das Vorhandensein eines Götterbildes voraus, und somit wäre die Plastik der Architektur vorausgegangen.

Es ist möglich, daß die Schöpfung der freistehenden Statue das Verdienst des ionischen Stammes war, und daß dieser die erste Anregung zur statuarischen Wiedergabe der menschlichen Gestalt von Ägypten erhielt. Denn unverkennbar sind die ältesten griechischen Statuen den starr frontalen Werken der ägyptischen Kunst wesensverwandt. Wie eigenmächtig und selbstbewußt die griechischen Künstler aber schon damals vorgingen, beweist die völlige Nacktheit der Figuren. Das ägyptische Vorbild war dem Künstler nicht mehr als eine allgemeine Anleitung zur Darstellung des Men-

schenkörpers, den er doch von ganz anderen Gesichtspunkten aus sah. Von vornherein wollte er auch hier unbedingt wahr sein, indem er alles zur Geltung brachte, was diesem Körper seine Besonderheit verlieh. Er suchte zunächst nach dem Wesen der Dinge ohne Rücksicht auf künstlerische Wirkung oder formale Schönheit und er vermied alles, was zufällig, daher nebensächlich war. Dadurch entging er dem bis ans Triviale streifenden Realismus der Ägypter. Die individualistische Richtung in der griechischen Kunst, deren Vertreter vorzugsweise die ionische Rasse ist, wird in der Frühzeit noch zurückgehalten durch die dorische Strenge und Unterwerfung unter das Gesetz. Es ist reizvoll, schon in den ältesten uns erhaltenen Männerstatuen der archaischen Zeit die beiden verschiedenen Rasseströmungen am Werk zu sehen. Die ionischen Statuen sind schlank, graziös, feingliedrig, weich in der Haltung, die dorischen von vierschrötiger Kraft und muskulösem Wuchs. Die Haltung ist die eines Menschen, der die vollkommene Herrschaft über seine Glieder besitzt. Die Gegenüberstellung einer archaischen Jünglingsstatue mit den Epheben der kretischen Kunst weist denselben Stilunterschied auf, wie eine Vase des geometrischen Stils mit den Seetier-

Vasen der Keftiu. Das waren die Gestalten, wie sie in den dorischen Tempel paßten. Das Funktionelle wird im Körperbau wie im Tempelbau konsequent betont, alle Gelenke werden scharf artikuliert (Abb. 4). Horizontale und Senkrechte stoßen starr aufeinander, und das Wesentliche erschien dem Künstler wie dem Beschauer die möglichst weitgehende Zweckerfüllung jedes einzelnen Teiles im Dienste des Ganzen. So ist die dorische Säule für alle Zeit der absolute Ausdruck tragender Kraft. Daß die Griechen die Karyatiden erfanden, ist ein Beweis, daß sie im Menschenkörper denselben Charakter der zum Tragen bestimmten Kraft erkannten. Den vollendetsten Ausdruck ihres Stilwollens in dieser Frühzeit fand ein attischer Bildhauer in der Votivstatue des Kalbträgers. In diesem Werk vereinigen sich bereits in einer für Attika bezeichnenden Weise die herbe Strenge des dorischen Stils mit der frischen Lebendigkeit des ionischen.

Als diese Gestalt geschaffen wurde, gingen aus dem Töpferviertel von Athen jene Vasen des altattischen Stils hervor, welche für diese Periode die wichtigsten Merksteine in der Entwicklung des griechischen Stils sind. Aus dem trocken geometrischen Schmuck der Dipylonvasen war der in Strei-

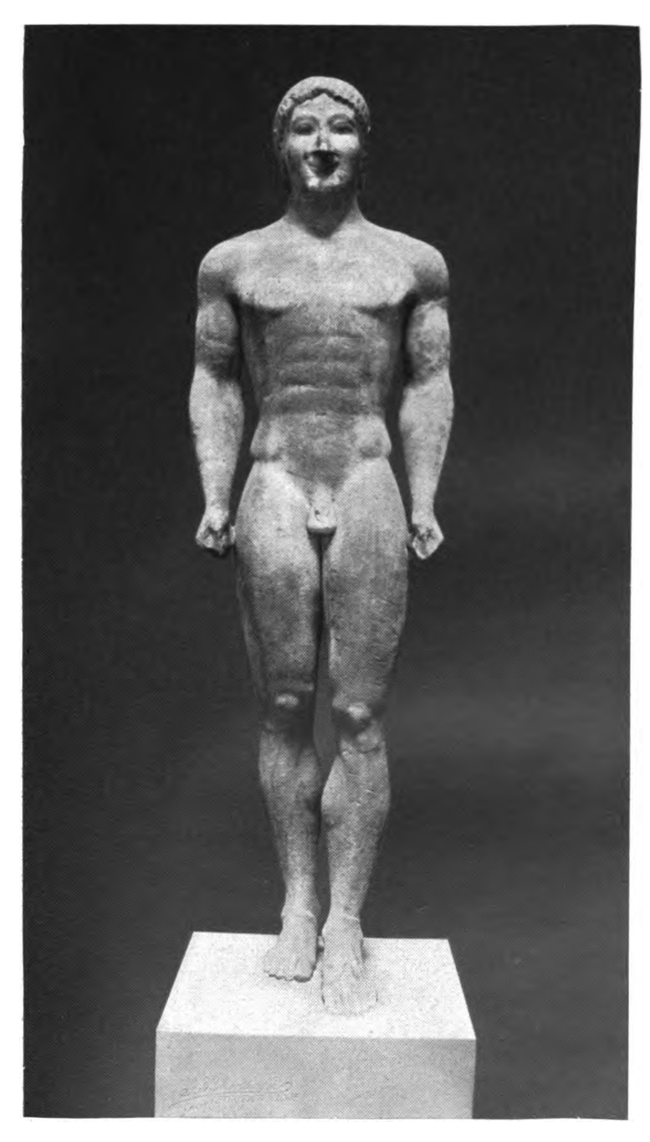


Abb. 4. Archaische Jünglingsstatue. München, Glyptothek.

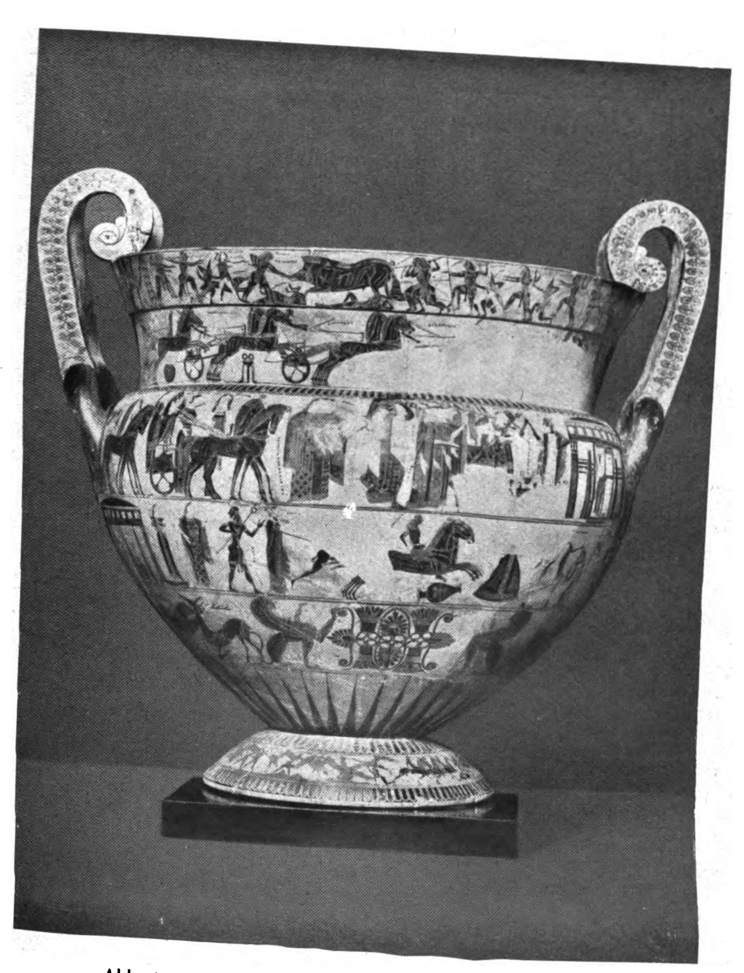


Abb. 5. Françoisvase. Florenz, Archäologisches Museum.

fen geordnete Festreigen der Françoisvase (Abb. 5) geworden. Das ionische Element mit seiner individualistischen Tendenz konnte sich vorerst nur im Kunstgewerbe geltend machen. Hier aber zeitigte es schon in der früh archaischen Zeit Werke, welche den orientalischen Einfluß und die spielerische, unruhige Lebendigkeit des zu loser Lebensform und sinnlicher Schönheit drängenden Rasseninstinkts der Ionier voll ausprägten. Während die Dorer am Werke waren, die griechische Baukunst in strengster Übereinstimmung mit dem lakedämonischen Ideal von Ernst, Würde und schmuckloser Tüchtigkeit zu gestalten, während alle griechischen Stämme an der Schöpfung der statuarischen Plastik beteiligt sind, schleischen sich in die Töpferwerkstätten wieder die Mischwesen und Fabeltiere der orientalischen Phantastik ein: Löwen und Panther, Sphinxe und geflügelte Greife. Unter den Füßen von Apoll und Artemis wachsen die Palmetten und Lotusblüten Ägyptens auf, und das lebhaft sprudelnde Erzählertalent der Ionier setzt die Gestalten der griechischen Sage an die Stelle der geometrischen Muster.

Das verschiedene Stilwollen der dorischen und der ionischen Rasse fing damals an, die gesamte griechische Welt als Kulturkampf zu

durchdringen, in dessen Verlauf sich naturgemäß die Stammeszugehörigkeit des einzelnen nicht immer mit seiner Stellung im Kulturkampf deckte. Aus dem Rassenkampf war ein Kulturkampf geworden. Dorismus und Ionismus bestehen zugleich aber immer als zwei gesonderte Rassenstile, die, um Ausdruck und Herrschaft ringend, die Vielgestaltigkeit der einheitlichen hellenischen Kunst hervorbringen und die in den Zeiten des Ausgleichs die Werke der reifen Klassik schaffen. Im Anfang des 6. Jahrhunderts, also mit dem Beginn der Peisistratidenherrschaft, beginnt die ionische Richtung sich schärfer zur Geltung zu bringen. Äußere politische Ereignisse trugen dazu bei, die Einflußsphäre der ionischen Rasse zu erweitern. Kleinasiatische Griechen wurden durch die Eroberungen der Perser zur Auswanderung nach dem Festland getrieben. Ionische Künstler tauchten in allen griechischen Städten und vor allem in Athen auf. Ihre Anwesenheit so gut wie der mit jeder Tyrannis verbundene Wunsch nach künstlerischer, vor allem monumental architektonischer Verherrlichung zeitigte allenthalben eine rege Bautätigkeit, und wohl damals zuerst begann jener künstlerische Wettstreit, welcher alle Küsten und Inseln des Ägäischen Meeres zur Mitarbeit an der helle-



Abb. 6. Niketempel. Akropolis. Athen.

nischen Kunst berief. Der jetzt lebhafter werdende Rassenkonflikt des Ionismus und des Dorismus hatte die wechselseitige Befruchtung beider Elemente zur Folge.

Damals war es wohl, daß dem Ionismus die Kraft erwuchs, jene Modifikationen in der dorischen Bauweise vorzunehmen, welche es ihm ermöglichten, sein Wesen innerhalb der gebotenen Schranken in maßvoller Weise zum Ausdruck zu bringen (Abb. 6). Es ist bezeichnend für die relative Stellung des Dorismus und des Ionismus in der griechischen Kunstentwicklung, daß der ionische Architekturstil lediglich in einer Auflockerung der festen Struktur des dorischen Tempels bestand. Der Grundriß des dorischen Tempels blieb unberührt, die durch das ionische Stilwollen bewirkten Änderungen betrafen allein die formale Ausgestaltung der einzelnen Bauteile, ohne doch deren funktionelles Wesen irgend zu beeinflussen. Der ionische Stil ist rein auf das Atektonische beschränkt. In der Säule und im Gebälk schaffte sich die ionische Geschmacksrichtung Luft von dem atemberaubenden Druck und der übermäßigen Anspannung dorischer Konstruktion. Daß die Form des ionischen Volutenkapitells ein Produkt des Orients ist, erscheint irrelevant im Vergleich zu der Art, wie die ionischen Griechen diese Form im

Sinne ihres eigenen Stilwollens umdeuteten. Der Dorismus hatte in der Säule den knappsten Ausdruck dienender Kraft gegeben: das absolute Aufgehen des Einzelnen im Dienste des Ganzen. Die dorische Säule hat kein Eigensein, sie gewinnt ihr Dasein nur durch den Bau, in dem sie ihre Funktion erfüllt. Es entsprach der individualistischen Tendenz der Ionier, jeden Teil des Baus als besonderen Organismus künstlerisch zu gestalten. Die Säule der Dorer stieg ohne eigene Basis unmittelbar von dem gemeinsamen Stylobat auf. Die Säule der Ionier erhielt ihre eigene, die Standfestigkeit wie die emporschnellende Kraft des Stammes sinngemäß zum Ausdruck bringende Basis. Der Säulenschaft wurde schlanker und wuchs höher empor, und nun konnte auf den eleganten, leicht aufschießenden Stamm unmöglich das gedrungen wuchtende Kapitell gesetzt werden, das in so überzeugender Kürze zwischen der strammen Struktur der dorischen Säule und der lastenden Schwere des Architravs vermittelt hatte. Die ionische Säule lehnt allzu schwere Lasten ab, und ihr elastischer, aber muskulöser Charakter kommt zu vollendeter Darstellung in dem weichen Zusammenrollen des Volutenpolsters an der Berührungsstelle zwischen Stütze und Last. Das ionische Kapitell gibt dem

Drucke nach, weicht ihm aus, um dem Säulenstamm das schlanke gerade Emporschießen zu ermöglichen. Es gibt in der architektonischen Formensprache kaum ein ähnlich geistreiches Gebilde wie die ionische Säule. An die Stelle des glatten dorischen Architravs tritt ein dreiteiliger, leicht geformter. Der Metopenfries mit seiner Betonung struktiver Momente wird ersetzt durch den gefälligeren der bildnerischen Phantasie weiteren Spielraum gewährenden Friesstreifen. Bis hinauf in das Giebelakroter wird dem lebhaften Schmucktrieb der Ionier Rechnung getragen. Das ionische Ideal, wie es sich im ionischen Tempel verkörperte, dürfte sich definieren lassen als: disziplinierte Selbständigkeit des Individuums im Dienste der Gesamtheit. Von jetzt ab erscheint der ionische Tempel neben dem dorischen, beide Formen erhalten sich durch die Jahrhunderte in völliger Gleichberechtigung. Die beiden Tempelformen bleiben in völliger Reinheit nebeneinander bestehen als Richtlinien des Dorismus einerseits, des Ionismus andererseits, der Idealbegriff beider Stile bleibt in ihnen bewahrt, während auf allen anderen Gebieten der Kunst die Vermischung beider Elemente anfängt.

Eine Erzstatue des Apoll aus peisistratischer Zeit zeigt, wie die dorische Bildhauerei

sich unter dem Einfluß der ionischen einer freieren Auffassung des menschlichen Körpers zuneigt, während die ionische Figur der sogenannten „Spes“, die wohl allerdings um einige Jahrzehnte später entstanden ist wie der dorische Apoll, bereits einen Zug zum Grazilen und preziös Raffinierten hat. Aber wie völlig anders geartet, reifer und kultivierter das Schönheitswollen dieser ionischen Kunstweise war als die weiche Hingabe der kretischen Kunst an den berückenden Glanz der äußeren Erscheinung, das offenbart sich am klarsten an dem Relieffries von Delphi. Der ionische Hang zur Grazie bewahrt die strenge Haltung des zur Selbstbeherrschung erzogenen Kulturvolkes. Bis in seine Tier- und Pflanzendarstellungen hinein bringt der Grieche, gleichviel, ob Dorer oder Ionier, die Herrschaft des Geistes über die niederen Lebensformen zum Ausdruck. Wieviel gebändigte Kraft aus Werken wie den Pferden des delphischen Schatzhauses spricht, zeigt erst der Vergleich mit den kretischen Fischreliefs.

Die attische Kunst dieser Periode geriet vielleicht am stärksten in den Bann des ionischen Stils. Dort zuerst erscheint auf den Lippen schlanker, rassiger Frauen, wie die ionischen Künstler in Athen sie bildeten, das rätselvolle, aufreizende Lächeln des Archais-

mus. Nirgends aber offenbart sich die ungebundene Lebensfreude um die Mitte des 6. Jahrhunderts zwangloser als in dem Kunstgewerbe. Unter der Strenge des archaischen Dorismus brodelt und sprüht es von unterdrücktem Frohsinn. Mit leichtem Pinselstrich huscht die Phantasie über die reinen Formen der attischen und korinthischen Gefäße. Der Übermut tobt sich aus in humoristischen und grotesken Tonmalereien, eine leichtlebige und spielerische Kunstrichtung gibt sich allerorts kund, wo ihr nur die untergeordnete Aufgabe zuteil wird, dem flüchtigen Augenblick täglichen Gebrauchs Schmuck zu verleihen.

Nachdrücklich wird jetzt, vor allem in den größeren und reicheren Städten, eine luxuriösere Gestaltung des täglichen Lebens gefordert. Zwei Dinge blitzen aus allen Vasengemälden der peisistratischen Zeit hervor, die manchmal bis zum Taumel sich steigernde Festfreude und das Behagen am städtischen Wohlleben. Auf einer attischen Vase ist ein Abbild des von der herrschenden Dynastie dem athenischen Volk gestifteten „Neunröhrenbrunnens“ erhalten. Es ist ein Bild ruhigen Lebensgenusses in kultivierten Formen. Schmale athenische Mädchen in ionischer Tracht stehen in dem girlandengeschmückten, von dorischen

Säulen getragenen Brunnenhaus, während aus den geöffneten Rachen von Löwenköpfen das Wasser in ihre schön geformten Amphoren und Hydrien fließt. Die einfachste Funktion des täglichen Lebens, das Wasserholen am Brunnen, gewinnt einen festlichen Anstrich. Dieses festliche Lebensgefühl ist ein Grundzug hellenischen Wesens. Nicht umsonst wurde die griechische Zeitrechnung an die olympischen Spiele geknüpft. Seit dem Beginn des 6. Jahrhunderts waren an anderen Orten solche Spiele gegründet worden, die stets als religiöse Feier zu Ehren eines Gottes gedacht waren. Diese Verbindung der religiösen Feier mit dem Festspiel spiegelt sich auch in der bildenden Kunst wider und gibt ihrem Spiel etwas Weihevolles, ihrer Andacht die Lebensfrische. Die gesamte Kunstproduktion der Peisistratidenzeit steht im Zeichen der Panathenäen, wie die Geistesbildung der griechischen Jünglinge bis zur Diadochenepoche immer im Zusammenhang mit ihrer Fertigkeit in den gymnastischen Spielen gedacht ist.

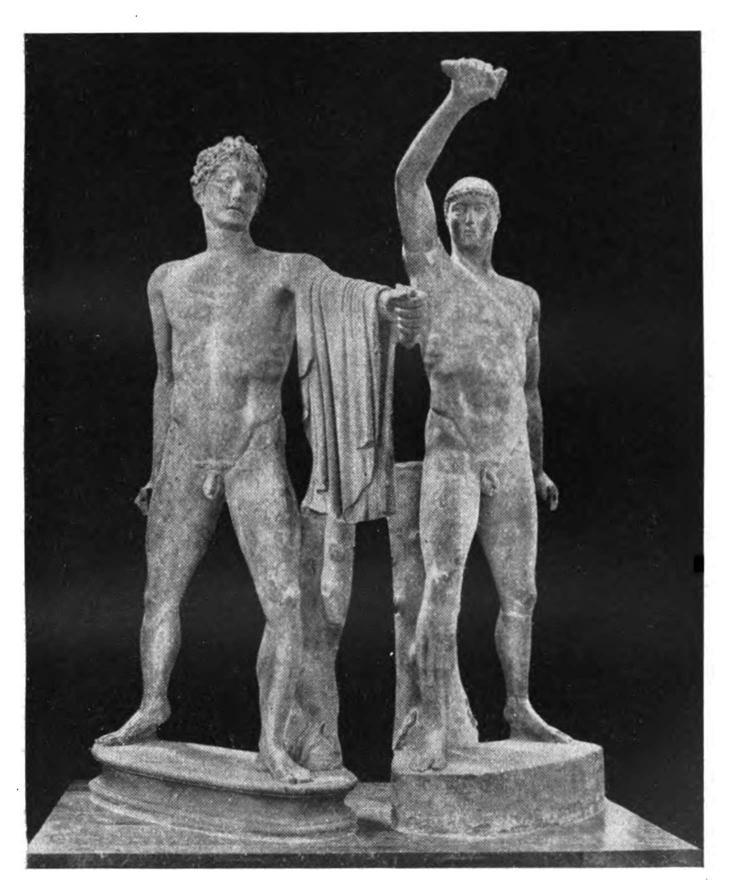


Abb. 7. Gruppe der Tyrannenmörder. Marmorkopie. Neapel, Museo Nazionale.

DIE HEROISCHE EPOCHE

ca. 500—450 v. Chr.

Am Ende der glanzvollen Epoche des Peisistratos steht die Ermordung seines Sohnes durch Harmodios und Aristogeiton und die Vertreibung des Tyrannen Hippias aus der Stadt. Dann brachen die Perserkriege über Hellas herein. Das blühende Athen wurde zerstört. Ein ehernes Geschlecht bewährte sich im Kriege, nachdem es sich im Luxus bewährt hatte. Geläutert durch Not und Gefahr, gestählt durch Kampf und Wunden konnte dieses Volk auch den Sieg ertragen, den es in heldenhaftem Ringen sich erstritten. Nie ist ein Geschlecht ernster und gefestigter aus ruhmreichem Kampf hervorgegangen wie dieses. Am Ende des 6. Jahrhunderts beginnt das eherne Zeitalter der griechischen Kunst. Am Eingang der neuen Epoche steht die in Bronze gegossene Gruppe der Tyrannenmörder (Abb. 7). Jede Epoche findet das Material und die Technik, deren sie zu ihrem Stil bedarf. Dem tiefen Ernst dieser Jahre entsprach der zu weicher und malerischer Formengebung verlockende Marmor nicht mehr. Das Erz, welches einerseits durch seine Festigkeit die weit ausladenden Bewegungen muskulöser Körper gestattet, zwingt andererseits eben

durch diese Härte wie durch den Glanz der Oberfläche zu großzügiger und flächenhafter Formbehandlung. Es eignet sich vorzüglich zur Wiedergabe gut durchgebildeter männlicher Körper in kraftvollen Stellungen. Es fordert die scharf betonte Silhouette wie der Marmor den fest umgrenzten Umriß des Blocks. Seine natürliche dunkle Färbung läßt es überall da geeignet erscheinen, wo eine ernste und strenge Wirkung erzielt werden soll, während der Marmor stets etwas Sonniges behält. Ein Vorwurf wie der eines Denkmals für die Befreier des Vaterlandes aus Tyrannenmacht mußte schon in einem neuen, die peisistratische Luxuskunst negierenden Stil gehalten sein. Diese eherne Gruppe der beiden zu gewaltigem Schlag gegen die Tyrannen ausholenden Männer erscheint wie das Programm der neuen Epoche. Blutiger Ernst tritt an die Stelle heiteren Tändelns, die alte dorische Sittenstrenge, die spartanische Zucht räumt mit kraftvollem Hieb die orientalisierende Laszivität der höfisch-ionischen Kultur beiseite. Der dorische Peloponnes ist die Heimat des Erzgusses. Von einem dorischen Künstler stammt wohl auch eins der seltenen Originalwerke jener Epoche, der wunderbare, in Delphi gefundene Wagenlenker. Ernst und streng sitzt der schön geformte Kopf

auf den breiten Schultern. Der Blick ist fest geradeaus gerichtet, der Ausdruck ist der angespannter Konzentrierung. Die rechte Hand hält mit sicherem Griff die Zügel. Ganz gerade, in absoluter Einfachheit steht die Figur da, fest auf beiden Füßen. Die Falten des Gewandes fallen steil herab. Dieser jugendliche Wagenlenker ist ein vollendetes Beispiel dessen, was Hellas damals an Haltung und Selbstzucht forderte.

Auch das Ideal der weiblichen Gestalt verändert sich. Für die eleganten Damen mit ihren zierlich gerafften Kleidern, ihren gekräuselten Haaren und dem feinen Lächeln war neben Männern vom Schlage der Tyrannenmörder und des Wagenlenkers kein Raum. Die vaterländische Begeisterung ließ die Frauen wieder im einfachen dorischen Chiton erscheinen. Zwei Typen schafft die Kunst dieser Zeit: hoheitsvolle Frauengestalten, denen alle Minauderien und Toilettenkünste der peisistratischen Zeit fremd sind und kurzgeschürzte, gymnastisch trainierte Mädchen wie die Wettläuferin.

Diesen Werken haftet nichts Archaisches mehr an. Es hing mit dem auf Wahrheit und Rechtlichkeit gerichteten Sinn der Zeit zusammen, daß auch das Naturstudium sorgfältiger betrieben wurde und die Rücksicht auf die dekorative Wirkung in den Hin-

tergrund trat. Befangen und altertümlich zeigt sich die Kunst nur in einem Werk, das noch während der Dauer der Perserkriege in Arbeit war: den Giebelskulpturen des äginetischen Tempels. Trotz der Ausführung in Marmor ist deutlich zu erkennen, daß der Künstler sie in Erz gedacht hatte. Es sind die selben muskulösen Körper, die selbe Anspannung aller Sehnen, die selbe Bewegtheit des Konturs, die selben ausladenden Gesten und die selbe Straffheit der Haltung wie bei den Tyrannenmördern. Aber die Figuren des Westgiebels haben noch die trockene, spitzwinklige Formengebung, die unbeseelte Starrheit der Epoche, aus deren Bann das tragische und doch siegreiche Erleben der Perserkriege die Hellenen wachrüttelte. Die Figuren des Westgiebels mögen noch um 500, vielleicht gerade vor Kriegsausbruch, entstanden sein, die des Ostgiebels lassen sich mit einiger Sicherheit mehrere Jahre nach dem Einfall der Perser von 480 datieren, also nach Marathon und Thermopylä, nach Salamis und Himera, Plataä und Mykale. Unter dem Gefallenen des Ostgiebels könnten die Worte stehen: „Wanderer, kommst du nach Sparta, so verkündige dorten, daß du uns hier habest liegen gesehen, wie das Gesetz es befahl.“ Diesem Geschlecht, dessen Ideal der Pflichterfüllung es zu den höchsten Lei-

stungen auf allen Gebieten befähigte, war der Ernst des Lebens mit der Tragik des Todes offenbart worden. Es stellte Forderungen an sich, die keine vorangegangene Generation verstanden hätte. Wohl zum erstenmal in der hellenischen Plastik ist der Versuch gemacht worden, blühendes Fleisch naturgetreu zu bilden. Der Gefallene des Ostgiebels setzt ein ernstes Studium des menschlichen Körpers voraus. Das Knochengerüst ist vollkommen verstanden, das Spiel der Muskeln gut beobachtet, das psychologische Moment, das in dem Vorwurf selbst liegt, ist deutlich empfunden und in schlichter Weise zum Ausdruck gebracht. Diese Gestalt bezeichnet den Wendepunkt in der Stilentwicklung des 5. Jahrhunderts. In rein technischem Können hatte das Geschlecht der Perserkriege einen bedeutenden Fortschritt gemacht. Es gab von da ab nichts, was die griechische Plastik nicht darzustellen vermocht hätte. In diesem Augenblick des Sieges auf dem Gebiete der Politik wie der Kunst bekannte sich Athen mit ruhiger Überlegung zu jener Tat, durch die Griechenland frei geworden, zur selbständigen Entfaltung seines nationalen Wesens. Xerxes hatte im Jahre 480 die Gruppe der Tyrannenmörder entführt. Im Jahre 477 wurde sie noch einmal mit reiferem Können wieder-

holt. Der Unterschied beider Gruppen mag etwa der gleiche wie zwischen den beiden Gefallenen des äginetischen Tempels gewesen sein.

Der heroische Zug aller Werke des 5. Jahrhunderts ist ein Sieg der dorischen Lebensauffassung. Damals entstanden jene mächtigen dorischen Tempel, welche den Stil auf seiner Höhe zeigen. Am Anfang der heroischen Epoche steht der Poseidontempel zu Pästum, am Ende der an Gewalt und Größe alle bisherigen Bauten übertreffende Zeustempel zu Olympia. In dieselbe Zeit, welche die Gestaltung des dorischen Tempels zum Abschluß brachte, fällt aber auch die Ausbildung des ionischen Tempels. Der künstlerische Wert des Stils führte zu seiner Anwendung da, wo die geringen Dimensionen des Baues die leichteren und elastischeren Formen wünschenswert erscheinen ließen, und von dieser Baugewohnheit mögen die Zeitgenossen ein ästhetisches Gesetz abgeleitet haben, daß die festliche Eleganz des Ionismus als typische Lebensäußerung des griechischen Wesens ihren Ausdruck in der Kunst finden mußte, so gut wie der heroische Ernst des Dorismus. Die Kunst Athens in der perikleischen Epoche bildet die Synthese beider Stilprinzipien, und es ist reizvoll, zu beobachten, wie an der Peripherie



Abb. 8. Athena des Myron.

des Kunstschaffens stets Werke hervorgebracht werden, die bald das eine, bald das andere Stilmoment stärker betonen. Den ersten vollkommenen Ausgleich bietet Myrons Athene (Abb. 8) in ihrer knabenhaft herben Schönheit und sein Diskobol, dessen Kopf geradezu als ein Schulbeispiel der Durchdringung beider Stile angesehen werden muß. En face gesehen sind die Züge derb und der Ausdruck von beinahe mürrischer Strenge, während die Profillinie von rassiger Schärfe und Feinheit ist.

Der ionische Individualismus erhielt eine neue Berechtigung eben durch den heroischen Zug der Zeit, das Einzelwesen wird heroisiert. So kommt es, daß größere Gruppenwerke wie die des Zeustempels von Olympia sich sofort als eine Versammlung von Heroen und Halbgöttern dem Beschauer darstellen. Wie mühelos dieser Epoche die Steigerung ins Übermenschliche, Heroische gelang, zeigt das wundervolle Metopenrelief des Zeus und der Hera vom Heräon in Selinunt. Die grandiose Geste ist mit überzeugender Natürlichkeit und Schlichtheit gepaart.

Die Kunst suchte damals überall nach Motiven aus der Heroensage. Polygnot, der Maler der Epoche, ein Ionier von Geburt, stellte sein in ionischer Schule erworbenes

Können ganz in den Dienst des dorischen Heroenkults, als er mit anderen Malern um die Mitte des 5. Jahrhunderts den Auftrag erhielt, eine Halle mit Wandgemälden auszuschmücken. Von der Darstellungsweise geben uns nur die zeitgenössischen Vasenbilder eine Vorstellung, sicher keine ganz richtige. Nur so viel können wir aus ihnen entnehmen, daß im wesentlichen für die Malerei die Gesetze der statuarischen Plastik galten. Heroische Gestalten, von ernstem Wollen beseelt, in edler Haltung erschienen in der „Poikile Stoa" als farbenschöne Wiedergaben dessen, was Äschylos und Sophokles in ihren Tragödien auf die Bühne brachten, und auf den tönernen Gefäßen der Zeit erzählten die Maler einem aufhorchenden Geschlecht von den Taten des Odysseus und der Argonauten, während unablässig der Kriegslärm vor den Mauern tobte.

DIE RELIGIÖSE PERIODE DER ATTISCHEN KUNST

ca. 450—400 v. Chr.

Der Gegensatz des Dorismus und des Ionismus, der sich auch in der Politik als Rassenfeindschaft bemerkbar macht, kam in dem ersten Peloponnesischen Kriege zum Austrag. Ein dreißigjähriger Friede zwischen Athen und Sparta sicherte danach der großen Kunst eine ungestörte Entwicklung. Unter Perikles' Leitung wird Athen zum Zentrum der künstlerischen Entwicklung. Die beiden Haupttriebfedern aller künstlerischen Produktion in dieser Epoche sind eine tief innerliche Religiosität und eine ungeheure Schaffensfreude.

Wie Athen in der Demokratie die dem griechischen Geiste entsprechende Staatsform gefunden hatte, so hatte Hellas in der „stillen Größe" und der schlichten Naturwahrheit seiner heroischen Periode die Grundlagen seiner Kunst gefunden. Griechenland hatte seine Seele entdeckt, es war seines Eigenseins bewußt geworden. Eine ernste Glückseligkeit des Schaffens ergriff das hellenische Volk. Wollen und Können war eins. Eine Fülle von Talent und geistiger Fähigkeit war vorhanden, die Künstler verfügten über eine gründliche technische

Schulung, das ganze Volk war einig in seinem Stilwollen, geläutert und gereift in seinem künstlerischen Empfinden, der Staat war im Besitz reicher Mittel, ein kräftig aufblühender Wohlstand sicherte die ungehemmte Entfaltung der künstlerischen Produktion. Trotzdem findet sich in der Kunst dieser Epoche kein Zug von Heiterkeit. Die Freude am Werk, an dem Gelingen der Arbeit äußert sich mehr in der Fülle des Werdenden und der Leichtigkeit des Produzierens als im Charakter der Kunst. Ein schwerer, bis an Traurigkeit streifender Ernst liegt über allen Werken der perikleischen Epoche gebreitet. Es fehlt sogar jener frisch vordringende Mut der heroischen Epoche. Die Gesichter sind ausdrucksvoll, aber ohne Mienenspiel. Der Körper wird als Träger der Ausdruckswerte dem Kopfe ebenbürtig erachtet. Die Gestalten der phidiasischen Schule sind noch von einer einheitlichen Seelenstimmung beherrscht. Der große Stil dieser Kunst liegt zum Teil in der vollkommenen wechselseitigen Durchdringung von Geist und Körper, welche in der beruhigten Harmonie aller Teile ausklingt. Die tragische Geste der Körper hat etwas Leises und Gedämpftes.

Die Kunst war vor allem anderen Sache der Religion. Noch zitterte in allen das

Ringen der letzten Jahrzehnte nach und aus der stolzen Siegerfreude gewaltigen Geschehens wuchs in dem tief ernsten Gemüt der Griechen die Furcht vor der Götter Neide hervor. Es ist, als hätte dies Volk im Übermaß des Glücks die Angst vor dem Wechsel des Geschicks empfunden. Mit banger Scheu wird die Ehre aller Siegestaten den Göttern gegeben, geschichtliches Geschehen nur in der Verkleidung des Mythos ausgedrückt. In Phidias fand diese Periode den Schöpfer monumentaler Werke von hoher, religiöser Weihe, dessen sie bedurfte. Seine Kunst ist in ihrem innersten Wesenskern religiös, seine Begabung liegt ganz auf dem Gebiete des Monumentalen. Mit dem sicheren Takt, den Athen in allen Kunstfragen besaß, übertrug es diesem Manne die Ausführung der Parthenonskulpturen. Auf der Akropolis sammelte Perikles wie in einem Brennpunkte die Schaffenstriebe des ganzen Volkes. Dem Wiederaufbau der Tempel allein galt der Baueifer der Epoche. In den attischen Bauten dieser Zeit kommt zuerst der pentelische Marmor zur Anwendung. Damit ist die Periode der älteren Porosarchitektur abgeschlossen, und der Marmor des Pentelikon, der auch in der Bildhauerei jetzt vielfach an Stelle des dorischen Erzgusses benutzt wird, bildet rein äußer-

lich einen Markstein in der griechischen Kunstgeschichte.

Hier zuerst wird jene reife attische Bauweise gefunden, die in einer Läuterung des dorischen und des ionischen Stils besteht. Hier zuerst wurden beide Stile in Verbindung miteinander gebracht. Dem Genie eines Iktinos gelang es, durch ionische Elemente die dorische Strenge des Parthenon zu mildern, ohne den Charakter des Baues zu trüben. Für dieses wunderbare attisch-dorische Parthenon schuf Phidias das chryselephantine Kolossalbild der Athena, ein Werk monumentaler Bauplastik, durchaus berechnet auf die Wucht des dorischen Baues, dessen vornehmster Schmuck es zu bilden bestimmt war. Als Kultbild gedacht, verkörperte diese Figur den geistigen Gehalt der Cella. Trotz ihrer Größe mußte darum ein Zug religiöser Verinnerlichung die Statue auch künstlerisch zur Seele des Tempels erheben. Das andere phidiasische Kolossalbild der Athena dagegen, welches bestimmt war, als beherrschender und schützender Genius über den Prachtbauten der Akropolis und ihren gewaltigen Mauern emporzuragen, mußte, um die geforderte Wirkung auszuüben, rein architektonisch konstruiert sein. Irgendwelcher seelische Ausdruck wäre hier verloren gewesen. Die lemnische Athena



Abb. 9. Athena Lemnia nach Phidias.

endlich (Abb. 9), ein ehernes Standbild von mäßiger Größe, enthält alles, was die phidiasische Kunst an seelischer Belebung zu geben gewillt war. Der Kopf ist von idealer Schönheit, das weiche wellige Haar wird von einem Band zusammengehalten. Auf ihre Lanze gestützt, betrachtet die Göttin sinnend den Helm, in schlichten, schweren Falten legt sich das Gewand um die hohe kraftvolle Gestalt. Ernst, fast traurig ist der Gesichtsausdruck. Eine völlig andere Weltanschauung trennt diese Göttin von der ephebenartigen Athena des Myron so gut wie von der stattlichen Frauenfigur im dorischen Chiton aus dem Anfang der heroischen Epoche. Beides waren heroisierte Typen einfacher Menschlichkeit. Diese Athena des Phidias ist in das Gebiet des mystisch Religiösen erhoben. Ihre Schönheit ist unnahbar. In diesen drei Werken liegt die Quintessenz alles dessen, was die Phidiasschule zu geben vermocht hat: Monumentalität, idealisierte Schönheit, religiöse Weihe. Eine bisher beispiellose Fähigkeit, blühendes Fleisch, weiches Haar, sinnliche Formenschönheit zu bilden, wird mit puritanischer Strenge davor bewahrt, die Grenzen des sittlich Gerechtfertigten zu überschreiten.

Die erhabene Feierlichkeit der phidiasi-

schen Werke und die ästhetische Unterwerfung seiner Kultbilder unter den Baustil wirkte auf die Haltung der ganzen griechischen Bildhauerei. Alle Statuen dieser Periode scheinen im Hinblick auf dorische oder ionische Säulenhallen gedacht, gleichwie das Relief an Tempelfries oder Metope gebunden war. Abgesehen von dem religiösen Zweck, entfernt diese Auffassung der Skulptur jede realistische Trivialität der Wiedergabe oder Verspieltheit der Formengebung vom Kunstwerk. Die Naturwahrheit erscheint als die innere Ethik der Kunst. Ein religiöser Schauer durchbebte alle Werke der phidiasischen Schule.

Aber schon um die Mitte des Jahrhunderts, also noch zu Lebzeiten des Phidias, machten sich andere Strömungen geltend, welche das Lodern und Drängen vulkanischer Kräfte unter der Zucht eisernen Wollens kundtun. Wie ein Rätsel erscheinen jene üppigen, von gebändigter Sinnlichkeit strotzenden Weiber der Aphroditegruppe am Ostgiebel des Parthenon (Abb. 10). Die Gewänder sind aus weichem dünnen Stoff, unter dem die Haut durchschimmert. Über den Brüsten und Knien stramm gezogen, ist es auf dem Schoß und zwischen den Beinen in kleine Falten zusammengeknüllt, eine Gewandbehandlung, die von der idealisierten Tracht der lemni-



Abb. 10. Aphroditegruppe vom Ostgiebel des Parthenon, Athen.



Abb. 11. Orpheusrelief. Neapel, Museo Nazionale.

schen Athena so verschieden ist, wie von dem derb gegürteten wollenen Chiton der heroischen Periode. Denselben Stil zeigen noch mehrere Aphroditefiguren, am reifsten erscheint er vielleicht bei der Hera Barberini, deren Untergewand nur noch wie ein Schleier gebildet ist. Wir sehen hier also eine entschieden auf das Malerische gerichtete Schule am Werk, aber sie suchte das Malerische in der ruhenden Erscheinung, in der Textur des Stoffes, der schwellenden Körperform, während wir an den Friesreliefs der Athena-Nike einen zweiten malerischen Stil beobachten, welcher das eigentlich malerische Moment in der impressionistischen Wiedergabe flüchtiger und heftiger Bewegungsmotive, in weit ausladenden Gebärden und flatternden Gewändern sucht, so daß das Spiel von Licht und Schatten ein unklares Gewoge von Leidenschaft gejagter Gestalten aufblitzen und verdämmern läßt. Einen ungefähren Begriff von der künstlerischen Fruchtbarkeit der Periode ergibt der Vergleich dieses, noch immer in flachem Relief gehaltenen Werkes mit der keuschen Schönheit des Orpheusreliefs (Abb. 11). Die beinahe schüchterne Zurückhaltung in der Angabe des seelischen Moments gibt ihm eine ergreifende Innerlichkeit. Das stumme Pathos der leisen Gesten zeigt diese

Kunst im Besitz seelischer Ausdrucksmittel von gleichem Schwergewicht wie die formalen. Das Orpheusrelief gehört auch technisch der selben Richtung an wie der Fries des Parthenon, der in seinen Bauformen wie in seinem Skulpturenschmuck eine einheitliche Schöpfung des attisch-dorischen Kunstgeistes ist. Die leichte Beweglichkeit der Friesreliefs vom Niketempel ist wohl nicht zufällig in Verbindung mit den ionischen Bauformen entstanden, während wir in der sinnlichen Schönheit der Aphroditegruppe am Ostgiebel des Parthenon eine direkte Konzession des dorischen Stilprinzips an den sich mächtig regenden ionischen Geist sehen müssen.

Die unendliche Mannigfaltigkeit stilistischer Variationen innerhalb eines dreißigjährigen Kunstschaffens erklärt sich durch die zahlreichen uns überlieferten Künstlernamen, die jedoch nur in vereinzelten Fällen in direkte Beziehung zu bestimmten Werken gebracht werden können. Immerhin müssen wir in Phidias den Großmeister der attischen Schule sehen, während wir in Polyklet den Vertreter und Fortsetzer der dorischen Richtung „pur sang" erkennen. Im Geistigen seiner Kunst wurzelt er noch ganz in den Anschauungen der heroischen Periode. Seinem kühleren Sinn ist die religiöse



Abb. 12. Verwundete Amazone nach Kresilas
Rom, Vatikanisches Museum.

Erhebung der Phidiasschule fremd, mit der er sich nur in der Darstellung der verwundeten Amazone berührt. Es ist charakteristisch für die Epoche, daß sie der Vorwurf eines in ritterlichen Übungen gestählten weiblichen Körpers reizte, während es zugleich ihrem ethischen und künstlerischen Gefühle entsprach, die Tragik eines dem Kampfe geweihten Frauendaseins durch die Verwundung leise anzudeuten (Abb. 12). Die Wettläuferin des Vatikans kann als Vorstufe dieses Typus betrachtet werden, der seine Ausbildung in der leicht geschürzten Diana der folgenden Epoche finden sollte. Diese halbnackten athletischen Frauenfiguren stehen in vollem Gegensatz sowohl zu der von der Athena-Parthenos abhängigen Athena-Farnese in Neapel und der Athena-Albani in Rom, deren hochragende Gestalten ganz unter schweren Gewandmassen verborgen sind, wie zu den blühenden in durchscheinende Stoffe gehüllten Aphroditetypen. Die verwundete Amazone ist dem Stil und der Empfindung nach durchaus dorisch.

Polyklet, dem Verfertiger zahlreicher Siegerstatuen, gelang es auch, den endgültigen Typus heroischer Männlichkeit, wie ihn die dorische Bildhauerei seit dem Ende des 6. Jahrhunderts erstrebt hatte, im Dory-

phoros (Abb. 13) aufzustellen. Wie wir im Tempel zu Pästum den konsequentesten Ausdruck dorischen Stilwollens in der Architektur finden, so müssen wir in dem gedrungen sicher und ohne Starrheit gerade ausschreitenden Jüngling die endgültige Form des dorischen Ideals in der statuarischen Plastik erkennen. Der Speerträger des Polyklet, der um 460 entstanden sein muß, gehört derselben Stilrichtung an wie der delphische Wagenlenker von 474. Um diese beiden Gestalten gruppieren sich alle jene Siegerstaturen, welche seit der heroischen Epoche eine Hauptaufgabe des dorischen Erzgusses waren, und für welche Polyklet die dem edlen Anstand der Epoche gemäße Haltung fand. Mit leicht geneigtem Haupt blicken sein Diadumenos und sein Kyniskos zu Boden, den Sieg in demutsvoller Würde von den Göttern empfangend. Der Doryphoros weist rückwärts und vorwärts zugleich, in ihm hatte die phidiasische Periode den Kanon der vollendeten Jünglingsfigur aufgestellt, aber schon in der Stunde seiner Entstehung beginnt sich ein leiser Wandel des Formgefühls zu regen und neben dem Doryphoros steht der schlanke Ephebe des etruskischen Museums in Florenz, dessen rassige Jugend bereits die hohe Körperkultur der aristokratischen Jünglinge des Lysippos verkündet.

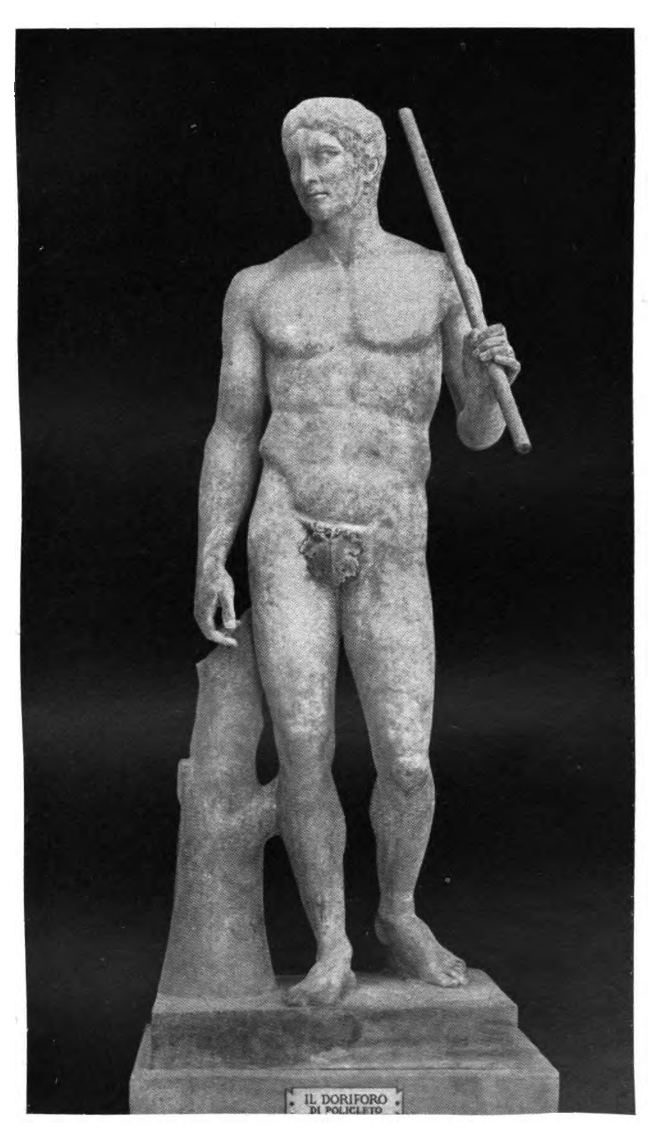


Abb. 13. Doryphoros nach Polyklet. Rom, Vatikanisches Museum.

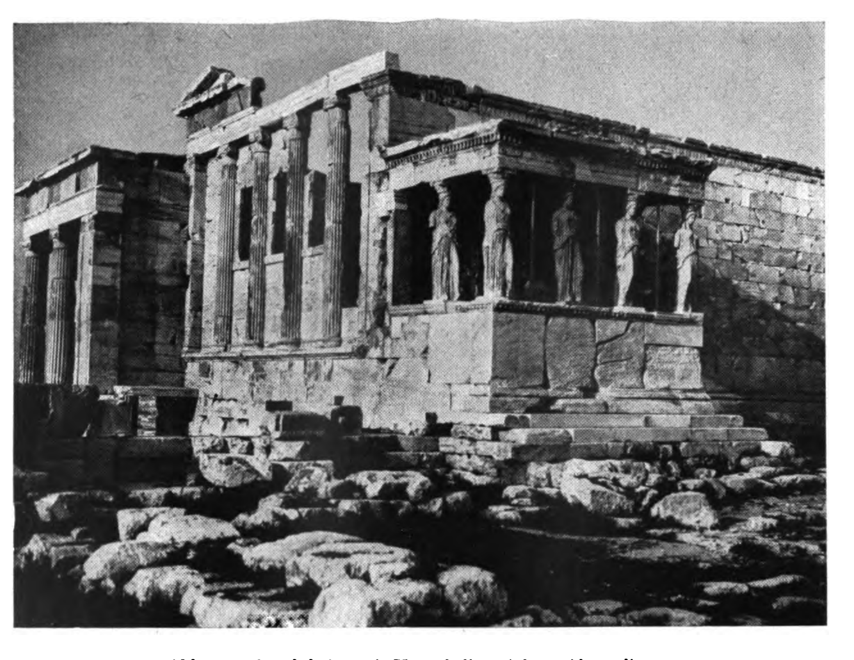


Abb. 14. Erechtheion mit Korenhalle. Athen, Akropolis.

DER KORINTHISCHE STIL

ca. 400—350 v. Chr.

Während der Periode des dreißigjährigen Friedens hatte die hellenische Kunst jenen Charakter stiller Größe und edler Einfalt erhalten, in welchem Winckelmann das Kriterium des griechischen Stils überhaupt sah. In den beinahe dreißig Kriegsjahren, die folgten, zehrte sie noch von dem Erbe der Väter. Perikles war gestorben, Iktinos hatte Athen verlassen, der Altmeister Phidias ging nach Olympia, um dort das Zeusbild zu verfertigen. Ein neues Geschlecht schaltete auf seine Weise mit dem Kunstgut der perikleischen Epoche. Neben dem Parthenon erhebt sich das Erechtheion (Abb. 14). Der Ionismus hat nichts Edleres und Reineres geschaffen als diesen aus subtilstem Formensinn und logischer Gedankenarbeit erwachsenen feingliedrigen Bau in der äußeren Einfachheit seiner Gestaltung und der inneren Kompliziertheit seiner Konzeption. In der reizvollen Schöpfung der sechs, das Dach des Treppenhauses tragenden Mädchen vollzog die attische Kunst des endenden 5. Jahrhunderts eine absolut harmonische Verschmelzung von Architektur und Plastik. Die eigentümliche Belebung des Baues durch die Vermenschlichung der tragenden Stützen

entspricht ganz dem Stilwollen der Zeit, welches nicht auf die Schaffung neuer Formen und neuer Typen gerichtet war, sondern sich in der Vergeistigung, Beseelung und Vermenschlichung der vorhandenen Typen erschöpfte.

Während der Dauer eines halben Jahrhunderts, in welchem der Peloponnesische Krieg nur eine der Ursachen war, welche den Verfall der griechischen Freiheit anbahnten, ist die große Kunst versunken in die stille Glückseligkeit ihres Daseins. Es ist kein müder Eklektizismus, der sie veranlaßt, aus dem Formenschatz der Vergangenheit zu schöpfen, sondern eine immer mehr sich vertiefende Erkenntnis vom Wert und Wesen dieser Formen, die sich in der seelischen Umbildung und stärkeren Individualisierung älterer Typen ausdrückt. Wo immer stärkere Abweichungen von der Kunst der Vorzeit bemerkbar sind, lassen sie sich auf orientalische Einflüsse zurückführen, wie die reichere Ausbildung des Grabdenkmals. Auch hier handelte es sich aber weniger um einen Stilwandel, wie um eine, mit den Mitteln des vorhandenen Stils gelöste neue Aufgabe. Das Nereidendenkmal in Xanthos und das Maussoleum in Halikarnaß sind beide entstanden im Anschluß an die asiatische Sitte, das Grabmal als Stockwerkbau auf-

zuführen, während die griechische Grabmalskunst an der einfachen Stele Genüge fand, deren zarte und von naiver Innigkeit zeugende Reliefs alle Phasen des Entwicklungsgangs hellenischer Plastik mitmachen. Es war den Griechen durch das Gesetz verboten, Säulen- und Giebelbauten zu anderen als zu öffentlichen oder Kultzwecken aufzuführen. Jetzt zuerst wurde dieses Verbot vielleicht als lästig empfunden, denn die Pracht der Wohnhäuser fing schon an, das steigende Luxusbedürfnis der sich immer weiter von spartanischer Strenge entfernenden Bürger zu verkünden. Das Grabmal mag als eine Zwischenstufe vom öffentlichen und Kultbau zum Profan- und Privatbau erschienen sein, so daß sich hier die Prunksucht des Einzelnen noch gewissermaßen durch ethische oder religiöse Motive rechtfertigen ließ. Hier durfte man es wagen, mit ionischen Säulen, Giebeln und Pyramiden zu bauen, aber der rege Geist der hellenischen Baukünstler fand, wahrscheinlich zuerst in der üppigen Handels- und Seestadt Korinth, von hier aus den Übergang zu einem dem Profanbau angemessenen Stil. Eines der frühesten Beispiele des korinthischen Kapitells findet sich am Lysikratesdenkmal zu Athen, das zum Gedächtnis eines im lyrischen Wettkampf gewonnenen Sieges und

als Untersatz für den als Preis erhaltenen Dreifuß errichtet wurde. Der trotz aller architektonischen Feinheit doch kunstgewerbliche Charakter des Ganzen heischte die zierliche korinthische Säule. Nicht in der großen Architektur und wohl überhaupt meist nur im Innenbau verwendete diese Epoche den korinthischen Stil. Die Form des Kapitells (Abb. 15) selbst erscheint als eine malerische und luxuriöse Spielart ionischer und dorischer Kapitelle, deren Brauchbarkeit für architektonische Anlagen größeren Umfangs sich wohl erst im Laufe der Zeit erwies. Aus der abstrakten Grundform des ionischen und dorischen Kapitells entwickelt, wurde es bald von dem zum Naturalismus neigenden Zeitgeschmack mit üppig rankendem Pflanzenwuchs umhüllt. Zum erstenmal in der griechischen Architektur war die Gestalt eines Baugliedes nicht von innen heraus, aus seiner tektonischen Notwendigkeit gewachsen, sondern die Form schmiegte sich von außen als Ornament an den struktiven Kern. Eine Lockerung des künstlerischen Rechtsgefühls der Griechen, als dessen herbster Ausdruck der dorische Baustil gelten muß, mag wohl hier zu sehen sein, und vielleicht ist in der Sorgfalt, mit welcher in dem aufgehefteten Blätterkranz die bauliche Funktion der Grundform zum Ausdruck ge-



Abb. 15. Korinthisches Kapitell.

bracht wird, ein künstlerischer Sophismus zu sehen, gleich denen, welche die zeitgenössische Philosophie durchdringen. Ließ schon der ionische Stil den Grundriß des Tempels unberührt, so erscheint der korinthische Stil in noch viel höherem Maße als atektonisches Phantasieprodukt ohne jeden Bezug auf die statischen Gesetze des Baues. Das Phantasieleben der Griechen stand aber in jener Zeit in unmittelbarer Wechselwirkung mit ihrer Naturerkenntnis. Der abstrakte Idealismus der früheren Epoche, welcher seinen vollendetsten Ausdruck in der Religiosität des phidiasischen Kunstschaffens gefunden hatte, ging leise über in den phantasievollen Naturalismus der Spätzeit. Die Formen der ionischen Säule setzen bereits eine sehr starke Einfühlung des Schaffenden in das Wesen der tragenden und emporwachsenden Stütze voraus. Diese Durchdringung der Architekturform mit dem eigenen Lebensgefühl erschließt dem Hellenen des 4. Jahrhunderts die Einheit alles Seienden, und er beginnt den formalen Ausdruck dieser Erkenntnis durch die Übertragung des natürlichen Pflanzenwuchses in die Steingebilde zu suchen. Stilprinzipien, die erst viel später, in der Gotik, zu bewußter Ausbildung gelangen konnten, sind in dem Akanthus-

Kapitell der Korinther bereits vorhanden. Das korinthische Kapitell, rein atektonisches Phantasieprodukt wie es ist, enthält dennoch die Möglichkeit neuer formaler Ausdrucksformen für weit kompliziertere statische Gesetze als die Griechen sie damals ahnten.

Der Drang nach Belebung der Form äußert sich in der Skulptur durch die stärkere Bewegtheit der Figuren. Typisch erscheint hier die Nike des Päonios. Sie ist schwebend dargestellt, ein weiter hinter ihr wie ein Segel sich bauschender Mantel versinnbildlicht die Luft, während die Schnelle des Flugs durch die Art gezeigt wird, wie das dünne Gewand sich an den Körper preßt. Die ionische Plastik verfolgt die Ziele weiter, die an der Aphroditegruppe des Parthenon zuerst auftauchen. An den wundervollen Reliefs von der Brüstung des athenischen Niketempels erreicht die malerisch rauschende Darstellungsart ihren Höhepunkt. Ein Motiv wie das der Sandalen lösenden Nike zeigt, wie der naturalistische Sinn der Epoche solche momentanen Bewegungen zur seelischen Belebung der Figur verwendete.

Zwei Künstler waren es, die vor allen anderen dem künstlerischen Wollen ihrer Zeit den vollkommensten Ausdruck verliehen,

Skopas und Praxiteles. Skopas steht in dem Formalen seiner Kunst noch ganz auf dem Boden der phidiasischen Skulptur, aber es regt sich in ihm eine härtere Leidenschaft, eine heißblütigere Sinnlichkeit. In dem Meleager-Kopf der Villa Medici pulsiert es von Lebenskraft. Die sinnlichen Lippen, die tief unter den breit vorgewölbten Brauen liegenden Augen und das wirre Haar ergeben ein ganz neues psychisches Individuum. Die edle Einfalt der älteren hellenischen Plastik wird hier schon leise zum Pathos gewandelt. In Praxiteles wird aus der stillen Größe des Phidias die süße Ruhe träumerischen Lebensgenusses. Wir besitzen in seinem Hermes eines der seltenen Originalwerke der griechischen Plastik. Aus ihm erhalten wir vollen Aufschluß über das Wesen der praxitelischen Kunst. Im Entwurf noch ganz der perikleischen Epoche angehörend trägt er in der Ausführung den individualistischen und naturalistischen Tendenzen der Zeit mit ihrem kräftigen Lebenswillen Rechnung. Mit liebevoller Sorgfalt ist der Künstler allen Nuancen der äußeren Erscheinung nachgegangen. Die weiche Glätte der Epidermis im Kontrast zur rauheren Textur des Haars, die bis in alle Einzelheiten der Natur abgelauschte Modellierung des Fleisches und der straffen Muskeln, der

in der griechischen Kunst bisher noch nie dagewesene natürliche Fall der Drapierung bei genauer Wiedergabe ihrer besonderen Stofflichkeit zeigen die Plastik des Praxiteles auf einer Höhe der malerisch naturalistischen Wirkung, die in der Folge notwendig neue Ausdrucksmöglichkeiten eröffnete. Daß eben dieser Künstler es war, welcher den nackten Frauenkörper mit bewußter Betonung seiner sinnlichen Reize zu meisterhafter Darstellung brachte, läßt ihn als Vollender alles dessen erscheinen, was diese schönheitsdurstige Epoche in der Kunst forderte.



Abb. 16. Maussolos nach Pytheos. London, Britisches Museum.

DER PATHETISCHE REALISMUS DER ALEXANDERZEIT

ca. 350—300 v. Chr.

Bei dem immer stärker hervortretenden Interesse für das Individuum in seiner seelischen und körperlichen Eigenart ist es natürlich, daß schon zur Zeit der menschlich schönen und warmblütigen Göttergestalten des Praxiteles eine nüchterne Richtung in der bildenden Kunst das wahrheitsgetreue Porträt anstrebte. Im sogenannten Maussolos (Abb. 16) schuf Pytheos, der Genosse des Skopas, eine jener Charakterfiguren, in welchen das Ethnographische mit besonderem Interesse beobachtet ist, während in dem berühmten Porträt des Sophokles das idealisierte, ganz auf den würdevollen Eindruck berechnete Repräsentationsporträt gegeben ist. Durch das Auftreten einer so überragenden Herrscherpersönlichkeit, wie Alexander der Große, erhielt das Porträt der Folgezeit einen mächtigen Impuls. Es galt nun aber nicht mehr allein die schlichte Naturtreue des Porträts zu wahren, sondern das rauschende Pathos der Königsgewalt, die prunkende Geste des Gottesgnadentums mit der überzeugenden Wiedergabe der Persönlichkeit zu verbinden. In Lysippos war der Künstler gefunden, welcher

in großzügiger, eindringlicher Weise den machtvollen Herrscherwillen des jugendlichen Königs im Porträt festhalten konnte. Die Kunst der alexandrinischen Epoche ist so sehr Ausdruckskunst, daß es ihr offenbar im Porträt weit mehr auf die Darstellung des seelischen Momentes denn auf die pflichtgemäße Nachahmung der Züge ankam. Der auf Lysipp zurückgeführte Kopf des Alexander (Abb. 17) geht in dem pathetischen Ausdruck nicht über die Grenze des menschlich Natürlichen hinaus. Das Seelenleben ist nur um einen Grad stärker betont wie in dem Meleager-Kopf des Skopas, aber die Formbehandlung ist schon weit entfernt von der festen Geschlossenheit, welche noch der Kopf des praxitelischen Hermes aufwies. Es zuckt um die Augen und Mundwinkel von kaum verhaltener Leidenschaft. Etwas Nervöses und Gespanntes läßt die jugendlichen Züge schon müde und schlaff erscheinen, verglichen mit der herben Rundung der älteren Typen. Die durch ein leises Emporziehen der Augenbrauen gefurchte Stirn gibt dem Ausdruck etwas Schmerzliches, das ebensoweit entfernt ist von der olympischen Ruhe der phidiasischen Schule wie von der sonnig stillen Heiterkeit des Praxiteles. Eigenwillig strebt das Haar von der Stirn aufwärts und fällt nach beiden Seiten in ungeordneten



Abb. 17. Alexander nach Lysipp. Rom, Kapitolinisches Museum.

Strähnen herunter, aber während das kurze dichte Lockengewirr des Meleager-Kopfes durch die innere Kraft und vollblütige Gesundheit hervorgetrieben schien und eine eigene drahtige Festigkeit besaß, ist hier mehr das Gelöste und Zerflatternde der weichen Massen betont.

Es wird von Lysipp gerühmt, daß er zuerst für die Plastik die dritte Dimension erobert habe, denn während alle Statuen der älteren Perioden in die Fläche komponiert und auf eine einzige Ansicht berechnet sind, gewissermaßen also eine Übertragung des Reliefstils auf die Rundplastik aufweisen, zog er zuerst die volle Konsequenz der Rundplastik, indem er seine Gebilde sich nach allen Seiten hin entwickeln ließ, so daß der Seitenansicht genau die gleiche Bedeutung zukommt wie der Vorderansicht. Diese Eroberung der Tiefe, die ein merkwürdiges formales Korrelat bildet zu der Eroberung des seelischen Pathos, bedeutet aber die Aufhebung der strengen Kompositionsgesetze und eine Auflösung der fest zusammengehaltenen Formen. Die Gebundenheit des älteren Stils in der Plastik wich dem Auseinanderfahren und Aufrauschen des keine Grenzen mehr kennenden Virtuosentums.

In der Malerei, die damals mit Apelles

einen bedeutenden Aufschwung nahm, stellten sich die üblichen Begleiterscheinungen solcher Perioden der Maßlosigkeit im Dienst einer beherrschenden Leidenschaft ein: Allegorie und Apotheose. Der großen Alxanderschlacht aus Pompeji liegt als Motiv zwar die Darstellung eines wirklichen Geschehens zugrunde, in der Ausführung ist sie aber die typische Apotheose des Herrschers mit der absichtlichen Heraushebung seiner Person aus der Menge, dem Jagen der Streitrosse, dem Vorwärtsdrängen der von ihm geführten Schar, dem Fliehen der Feinde und dem vor seinem Streitwagen zusammenbrechenden Kämpfer.

In der Architektur vermochte die alexandrinische Periode schon durch die Schrankenlosigkeit ihrer Ziele im Wesentlichen nichts als grandiose Pläne, Bruchstücke und ephemere Schöpfungen hervorzubringen. Außer einigen gewaltigen Trümmerstätten sind uns nur Berichte von Bauwerken erhalten, die an orientalische Märchenträume erinnern. Die Plastik dagegen, die noch an ihre natürlichen Grenzen gebunden war, brachte Werke hervor, die sich an Adel der künstlerischen Auffassung ebenbürtig neben die Meisterwerke der vorigen Epoche stellen. Im Ares Ludovisi, im Apoxyomenos und in dem seine Schuhe bindenden Pa-

lästriten hat Lysippos drei Probleme der statuarischen Plastik mustergültig gelöst. Im Ares die fast vollständige Entspannung aller Gliedmaßen in einer Lässigkeit der Haltung, die keine Rücksicht mehr auf den Beschauer kennt, im Palästriten die äußerste Anspannung des Körpers und des Geistes im Eifer momentanen Tuns und Erlebens. Diesen nackten, seine Schuhe bindenden Jüngling, der mit erregtem Blick in die Ferne späht, umtobt der Lärm der Palästra. Ganz wundervoll ist die Ungeduld zum Ausdruck gebracht, mit welcher ihn die mechanische Verrichtung des Schuhezubindens erfüllt. Im Apoxyomenos, der dem gleichen Stoffkreis entnommen ist, stellt Lysipp, wie seinerzeit Polyklet im Doryphoros, das männliche Schönheitsideal seiner Epoche auf. In gedrungener breitschultriger Kraft schritt jener gemessen vorwärts, der Ausdruck des Kopfes wie des ganzen Körpers war gelassen und in aller Natürlichkeit offenbarte sich die Absicht, unter allen Umständen die Haltung zu bewahren, welche der griechische Anstand forderte. Schlank, feingliedrig, mit kleinerem Kopf und in lebhafter, wenn auch nicht heftiger Bewegung, schreitet der Apoxyomenos schnell vorwärts, gleichzeitig mit dem Schaber seine Arme vom Staub der Palästra reinigend. Der Körper hat jene

vollkommene Schönheit, wie ihn gymnastische Übung bei angeborenen edelrassigen Anlagen hervorbringt. Dieses Bewußtsein rechtfertigt das Sichgehenlassen der Figur. Auf Lysippos läßt sich nicht eine weibliche, dafür aber eine große Anzahl von Heraklesstatuen zurückführen. Die künstlerische Richtung der Zeit offenbart sich deutlich in dieser Tatsache. Es war die ungebändigte Kraft, die sie interessierte sowohl in der äußersten Anspannung wie in der absoluten Gelöstheit.

Wie in allen Zeiten eines derartigen Aufflackerns der Kunst bleiben die schwungvollsten Werke an die Höfe gebunden, während nebenher eine stillere Schicht der realistischen Produktion geht, in welcher das Pathos gemildert erscheint durch den Ernst des Naturwahren. In diese Phase gehören das wunderbare realistische Porträt des Demosthenes und die einfache malerische Gestalt des Mädchens von Antium (Abb. 18). An Lebendigkeit und innerer Beseeltheit sind sie den großen Lysippischen Werken gleich, es fehlt ihnen nur die Steigerung in das Pathos heiß pulsierender Erregbarkeit.

Eine ausgesprochen bürgerliche Kunst brachte die Zeit hervor, in den Genrefiguren von Tanagra. Sie zeigen uns deutlicher wie die Werke der hohen Kunst, welche Höhe



Abb. 18. Mädchen von Antium. Rom, Museo Nazionale Romano.

der Kultur die alexandrinische Epoche erreicht hatte und wie unter dem Prunk und dem barocken Pathos der Monarchie die alte griechische Einfachheit und natürliche Anmut einen Rest von stiller Größe bewahrt hatte.

ASIANISMUS UND HELLENISMUS

ca. 300—100 v. Chr.

Die alten Gegensätze des Dorismus und Ionismus, die als Rassen- und Kulturkampf die griechische Welt bis zu ihrem Ausgleich in Attika durchzogen, werden im 3. Jahrhundert abgelöst durch das Auf- und Niederwogen zweier gleich starker Rassentemperamente. Asianismus und Hellenismus treten aber weniger als Rassen- oder Kulturkampf auf, denn als zwei einander zustrebende Kulturfaktoren. Im Asianismus liegen die völkischen Elemente der Stilbildung, während der Hellenismus eher als Zeitstil erscheint, bedeutete doch Alexanders Ideal der Hellenisierung des Orients nichts anderes als ein Überströmen des Zeitgeistes in neue Provinzen. Daß dieser Zeitgeist auf dem Peloponnes herangewachsen war und von der Akropolis ausging, gab ihm sein typisch hellenistisches Gepräge. Die Hauptstätten der Kunstentwicklung werden im 3. Jahrhundert von den alten Zentren des griechischen Festlandes an die Peripherie verlegt, nach Kleinasien einerseits, nach Ägypten und Syrien andererseits. Was durch die attische Kunstübung vorübergehend zur Synthese zusammengefaßt worden war, zerfällt schon rein lokal in weit auseinanderliegende Kunst-

gebiete. Noch in der Kunst Lysipps einte sich der pathetische Zug der Alexanderzeit mit dem Streben nach schlichter Naturwahrheit. Seit dem 3. Jahrhundert werden beide Ziele einseitig verfolgt. In Kleinasien und den vom Asianismus beeinflußten Ländern finden wir eine Kunst des rauschenden Pathos, der grandiosen Phantastik, der wild wogenden Leidenschaft. In Ägypten geht der Hang zur Sachlichkeit des Formalen, Wahrheit des Seelischen, Charakterisierung des Stofflichen bis zum Genre und zur Rhopographie. Daß der pathetisch großzügige Stil von Pergamon und Rhodos seinen Urquell in Asien hat, ist ohne weiteres ersichtlich, weniger leicht zu beweisen erscheint die Tatsache, daß der nüchterne Verismus, die realistische Wiedergabe des Kleinen, Alltäglichen und das Behagen am Idyll eine letzte Stilphase des griechischen Kunstgeistes ist, der in dieser letzten Inkarnation als Hellenismus bezeichnet wird.

Vom 7. bis 3. Jahrhundert zeigt sich die Silhouette der Griechenkunst als fest umrissene Einheit. Durch Alexander den Großen über den ganzen Orient zersprengt zerflatterte ihre Entwicklung in eine Anzahl lokaler Schulen, die mehr oder weniger den Charakter des Volkstums annehmen, aus dem sie hervorgehen. Juden, Perser, Syrer

und Ägypter kommen in Berührung mit der hellenischen Kunst, und der heiße Atem orientalischer Kultur haucht dem kühlen Marmor des Pentelikon neues glutvolles Leben ein. Die Kunstgeschichte nimmt andere Dimensionen an. Alle Ideen werden weiter, umfassender die Ziele, aber was das Genie Alexanders zu einer gewaltigen Einheit zusammenfassen wollte, zerfiel unter den Diadochen in einzelne Kulturzentren, deren erhaltene Überreste nicht genügen, uns eine richtige Vorstellung des Kolosses zu geben, von welchem sie abgesplittert sind.

Deutlich geht aus aller Kunstproduktion der Zeit von ca. 300 bis 100 v. Chr. das Ringen des hellenischen Geistes mit dem orientalischen hervor. Es ist ein Wogen und Wallen widerstreitender Elemente, die immer neue und überraschende Verbindungen miteinander eingehen. Allem Bauschaffen der Zeit ist bei allem Reichtum des Ornaments, aller Steigerung der Materialpracht doch eine gewisse Gleichgültigkeit eigen gegen die architektonische Einzelform. Nicht auf das einzelne Bauwerk kommt es mehr an, sondern auf die Gesamtanlage. Die Aufmerksamkeit richtet sich nicht mehr auf die Vollkommenheit der einzelnen Bauglieder und die Abrundung aller Teile des Baus zu organischer Einheit, sondern auf die Gesamt-

wirkung groß angelegter Bauschöpfungen, wie die Burg von Pergamon. Während die perikleische Epoche in Linien und klar umrissenen Einzelformen dachte, empfindet diese hauptsächlich den Reiz der belebten Massen, der dekorativen Erscheinung. Eine Fülle neuer Aufgaben fordert neue Grundrißlösungen, veränderte Zusammenstellungen der Bauteile. Malerische Gesichtspunkte verdrängen die architektonischen. Mit allen Mitteln wird die Wirkung gesteigert, für die Verwendung der einzelnen Architekturglieder gilt keine andere Regel als die momentane dekorative Forderung. Nicht nur dorische und ionische Stilelemente werden rücksichtslos vermengt, sondern auch ägyptische Formen drängen sich zwischen die hellenischen hinein. Die Säulen werden höher und schlanker, das Gebälk verkümmert, das dorische Kapitell schrumpft bis zur Unkenntlichkeit zusammen, dafür wuchert am korinthischen Kapitell üppiges Rankengeschlinge, und figuraler Schmuck zwängt sich zwischen dem Akanthuslaub hervor. Das ionische Kapitell büßt an Elastizität ein, was es an reicherer Ornamentierung zunimmt. Der Rundtempel gewinnt, dank seines malerischen Wertes, größere Bedeutung im Stadtbild, besonders in Verbindung mit rechtwinkligen Säulen-

hallen, wie denn diese Periode naturgemäß Freude an starken Kontrasten hat. Die Mehrstöckigkeit der Häuser wird als reizvolles Motiv im Straßenbild durch Balkons und erkerartige Vorbauten besonders hervorgehoben. An Brücken- und Torbauten erscheint der Rundbogen, und die Quadermauern erhalten durch wechselnde Behandlung des Steins ausgeprägteren Charakter.

Die luxuriösere Ausgestaltung der Innenräume fürstlicher Residenzen zieht auch eine gesteigerte Pracht innerhalb des Bürgerhauses nach sich. Von allen Wänden leuchten die bunten Farben der Wandmalereien oder gewirkter Teppiche. Reliefbilder und Tafelgeräte werden häufiger. Selbst der Fußboden wird mit figürlichen Szenen oder mit Tiergruppen und Stilleben geziert. Das Kunstgewerbe gewinnt eine Bedeutung, die es noch nie besessen. War in älteren Zeiten der griechischen Kunst die schöne Gefäßform nur das notwendige Korrelat eines alle Gebiete des Lebens gleichmäßig durchdringenden Formgefühls, so wird jetzt der Prunk des Geschirrs zum bewußten Herausstellen luxuriöser Sinnenkultur. Der Materialwert spricht mit, so gut wie das Blitzen und Glänzen der Politur, das Leuchten und Schimmern der Farbe. Der Edelstein gleißt im Kunstschaffen der

Epoche und schon die Aufzählung der aus Onyx gefertigten Becher, der Statuetten aus Topas, der Siegelsteine aus Jaspis, Achat und Karneol, der aus neunschichtigem Sardonix geschnittenen Kameen, regt die Phantasie mächtig an. Getriebene silberne Mischgefäße und Schüsseln, marmorne schön skulpierte Krater und hohe Kandelaber vervollständigen das Bild eines Innenraums, wie ihn der dynastische Ehrgeiz asiatischer Herrscher mit den Mitteln der griechischen Kunst herstellte. In dieser Treibhausluft von Luxus und Herrscherlaune reifte die letzte vollsaftige Frucht der griechischen Plastik.

In dionysischem Rausch taumelt ein Schwarm von Satyrn und Kentauren, Faunen und Silenen durch alle von Hellas berührten Gebiete, das noch immer strahlend schöne Satyrspiel des griechischen Göttermythos. Wie Hellas seine Götter formte aus Wolken, Wind und Meeresschaum, so verkörpert sich ihm noch jetzt das Rieseln der Quellen, das Rauschen der Baumkronen, das Schweigen des Waldes in poetischen Gestalten seiner unersättlichen Phantasie. Nur ein Geschlecht, welches dem Atmen des Erdgeistes in der Natur lauschte, konnte ein Werk von so machtvoller, überzeugender Naturnähe hervorbringen wie den schlafen-

den Faun (Abb. 19) der Münchner Glyptothek. Das prachtvolle Menschentier, das mit sonnenerwärmten Gliedern im Schlafe ruht, bot dem Bildhauer die Gelegenheit, sein ganzes hochentwickeltes technisches Können aufzubieten in der Wiedergabe eines warmen atmenden Körpers, dessen Wille durch die Schwere des Schlafes aller Spannung enthoben ist. Fleisch, Haut, Muskeln und Knochengerüst sind meisterhaft verstanden und ausgeführt, trotzdem dominiert der nicht schöne aber doch rassige Kopf in der Kraft seines Schädelbaues und der malerischen Modellierung seiner Züge. Wir haben hier ein Werk, das zu gleichen Teilen dem Realismus und der Phantasie angehört, in dem sich griechisches Stilwollen mit asiatischem Ungestüm zur Bildung eines Meisterwerkes vereinen. Was Lysippos zuerst erreicht hatte, die Eroberung der Tiefe für die statuarische Plastik, zeigt sich hier in der starken räumlichen Wirkung, die allen plastischen Werken der pergamenischen und rhodischen Schulen eigen ist, bis in der Spätzeit mit der Laokoongruppe und dem borghesischen Kentauren wieder eine Verflachung der Form und eine mehr reliefmäßige Komposition angebahnt wird.

Realismus und leidenschaftliches Pathos sind der seelische Grundzug im Schaffen der

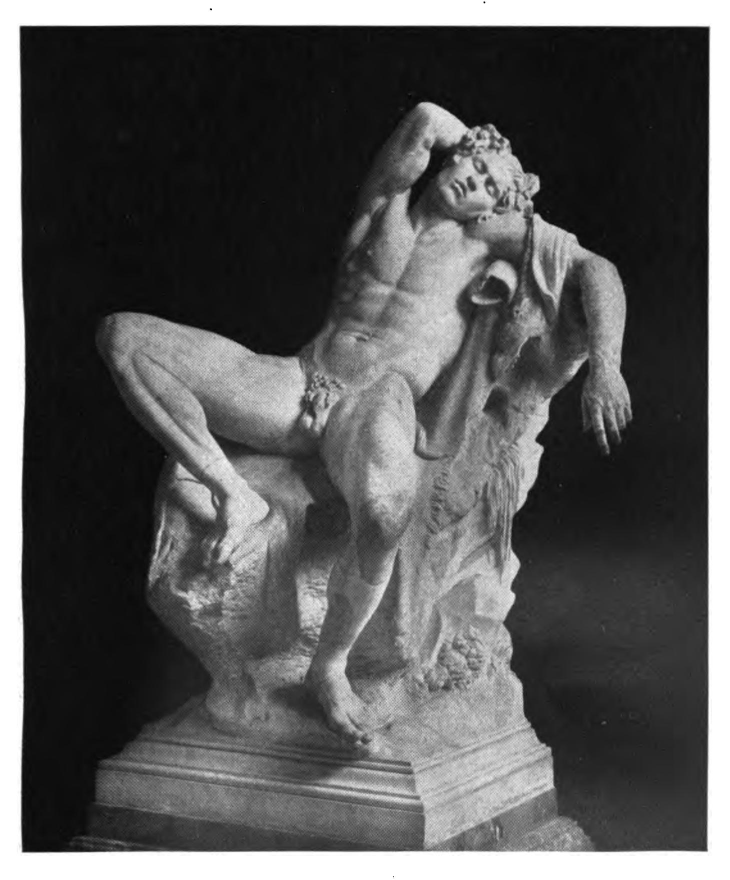


Abb. 19. Schlafender Faun. München, Glyptothek.



Abb. 20. Faustkämpfer. Rom, Thermen-Museum.

beiden Zentren griechischer Kunst in Kleinasien, Rhodos und Pergamon. In Werken wie der rhodischen Venus von Milo, mehr noch in dem wunderbaren pergamenischen Frauenkopf in Berlin erreicht der Hellenismus durch die Vermählung seines reifsten Formenadels mit dem Ausdruck reichen Seelenlebens eine Tiefe der Auffassung und eine Vollkommenheit der Darstellung, welche die volle stilbildende Kraft des hellenischen Kunstwollens in dieser Epoche beweist. Mit brutaler Energie erhebt sich dagegen der durch den Anschluß an die ägyptische Kunst genährte realistische Zug der Zeit in dem Faustkämpfer des Thermenmuseums (Abb. 20). Rissige Haut, Blut und Striemen, durch Fausthiebe verstümmelte Züge, lederne Handschuhe, das alles wird mit unerbittlicher Wahrheitsliebe dargestellt und mit einer tiefernsten Anerkennung des Rechtes auch der Häßlichkeit als Teil alles Erschaffenen. Epochen von solcher Wirklichkeitstreue sind dem Porträt günstig, und wir finden in dieser die Grundlagen der späteren römischen Porträtkunst. Werke wie der wunderbare Bronzekopf in Athen (abgebildet bei Salis, Die Kunst der Griechen), der sogenannte Seneca, und vor allem die Bildnisse der Diadochen selbst, die mit ungeschminkter Naturtreue auf ihren

Münzen wiederkehren, sind die Voraussetzungen der kraß realistischen römischen Kaiserporträts. Es scheint, daß die Kunst des Nillands der eigentliche Erreger der realistischen Neigungen gewesen sei, und Werke wie der Dornauszieher Castellani, im Britischen Museum hängen sicher eng zusammen mit den Straßenfiguren Alexandrias, die wiederum als Nachkommen der altägyptischen Dienerstatuen angesprochen werden müssen.

Der Naturalismus dieser Epoche ist nur bedingt eine rein künstlerische Erscheinung. Gewiß empfand man damals zuerst die inhärente Schönheit auch des von der Natur als häßlich und ungesund Verworfenen. Die welke Haut, die Magerkeit eines sehnigen Halses, Schmutz und Verkommenheit des Bettlertums finden in der betrunkenen Alten der Münchner Glyptothek eine ebenso ernste und wahrhafte Darstellung wie die weiche Rundung eines speckigen Kinderkörpers bei dem dicken Buben mit der Gans. Aber mehr noch als das künstlerische Gefühl forderte die wissenschaftliche Erkenntnis damals die strenge Beachtung des konkret Vorhandenen. Insofern ist der Realismus dieser Periode etwas ganz anderes als das naive Naturglück der Kreter und als der religiöse Glaube an die gottgewollte Schönheit und

seelische Wandlungsfähigkeit des Häßlichen in der mittelalterlich christlichen Kunst. Die Wissenschaften wurden in den einzelnen Residenzen mit derselben Hingabe gepflegt wie die bildenden Künste, und es scheint, daß die naturwissenschaftlichen und anatomischen Studien etwa die Rolle spielten, welche in Athen der Philosophie gebührte. Aus der wissenschaftlichen Beobachtung des Realen folgt mit Notwendigkeit eine gewisse Objektivität vor den Dingen, welche das Kleinste als gleichwertig dem Größten auffaßt, insofern dessen Größe in übersinnlichen Momenten liegt. So erklärt es sich, daß die gleiche Epoche, welche das wilde Pathos im Kampf durcheinander geschleuderter Leiber, die grellen Schreie der Todesnot, das Röcheln der Sterbenden, mit qualvoller Sachlichkeit und leidenschaftlicher Energie am pergamenischen Altar zu schildern vermochte, zugleich die bis zur Trivialität nüchternen Küchenstilleben der Mosaikfußböden mit Sorgfalt ausführte und mit Bewunderung als Kunstwerke anerkannte.

Es geht durch die ganze künstlerische Produktion der Epoche etwas wie die manchmal mit bangem Zagen, manchmal mit skeptischer Müdigkeit gestellte Frage: Was ist Wahrheit? Keine andere Zeit hat Tote und Sterbende mit so erschütterndem Pathos

dargestellt. In den beiden Gruppen des Galliers, der sein Weib (Abb. 21), dann sich selbst ersticht, und des Menelaus mit der Leiche des Patroklos liegt es wie ein verzweifeltes Aufbäumen des Lebens gegen die Unerbittlichkeit des Todes. Es gibt nichts Traurigeres wie die mit dem edelsten Mitleid des Siegers und der stolzesten Würdigung fremden Volkstums gestaltete Figur des sterbenden Galaters. Dieselbe Trauer um vernichtetes Leben schuf die tote Amazone und den toten Giganten. In dem ergreifenden Perserkopf (Abb. 22) mit den gebrochenen Augen verkörpert sich die Totenklage eines Volkes, das am Grabe seiner Freiheit stand. Und diese Epoche, die mit so bitteren Worten vom gramvollen Ende alles Erschaffenen sprach, ertrug auf silbernen Bechern, unter Blumenguirlanden, wie sie die hellenische Kunst damals zuerst nachahmte, den grotesken Scherz eines Totentanzes von Gerippen verstorbener Dichter und Philosophen.

Wie weit im einzelnen Falle asiatischer Geschmack oder hellenisches Wollen maßgebend waren, ist schwer zu sagen, die Grenzen verwischen sich zu vollständig, überraschend ist aber das Nachleben des klassischen Ideals in einer Reihe von Werken, welche wie die Polyhymnia (Abb. 23) das



Abb. 21. Galliergruppe. Rom, Thermen-Museum.

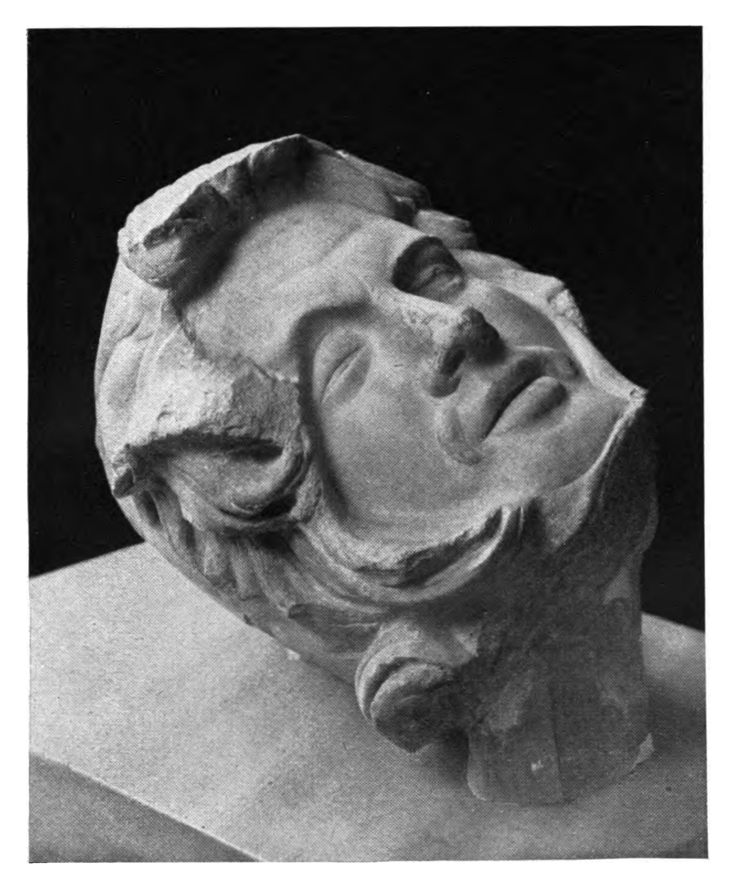


Abb. 22. Kopf eines toten Persers. Rom, Thermen-Museum.



Abb. 23. Polyhymnia. Paris, Louvre.

Erhaltenbleiben der phidiasisch-griechischen Tradition durch alle Stürme der letzten Jahrhunderte griechischer Freiheit besiegeln. Diese Kunst, über der noch der verklärende Abendschein der sinkenden hellenischen Kultur lag, war es, deren sich das Römertum bemächtigte, als es die politische Vorherrschaft in Europa antrat und Griechenland zum Pädagogen seiner Kultur berief. Rom lehnte den Asianismus ab und schloß seine Kunst unmittelbar an den rein hellenischen Stil des 5. Jahrhunderts an.

DIE IMPERIALISTISCHE KUNST DER RÖMER

ca. 100 v. Chr. bis 100 n. Chr.

Die griechische Kunst der letzten vorchristlichen Jahrhunderte zeigt stilistisch und geographisch eine auffallende Neigung zur Dezentralisation. Indem sie Asien und Afrika überflutet, verläuft sie stellenweise wie in Ägypten und Syrien ganz im Orientalismus. Nirgends sind feste Grenzen gezogen, und die Rückwirkung der geographischen Schrankenlosigkeit macht sich auch in der gesamten Kunstübung als eine gewisse künstlerische und geistige Hemmungslosigkeit geltend, die neben Meisterwerken auch viel Flüchtiges hervorbringt. Der Mangel an Konzentration führt zur Zersplitterung. Die unendliche Mannigfaltigkeit der künstlerischen Produktion seit der Diadochenzeit hat am Ende der Periode eine allgemeine Verflachung und ein ermüdetes Virtuosentum im Gefolge, das sich bis in die genialste Schöpfung der spätgriechischen Kunst — die Laokoongruppe — bemerkbar macht. Ihr fehlt die von Lysipp der Skulptur eroberte Tiefe, sie ist im reinen Reliefstil in der Fläche entwickelt, und trotz dem naturalistisch durchmodellierten Kopf und der sicher beobachteten Anatomie der Körper

ist das Ganze auf den dekorativen Effekt hin gearbeitet, und entbehrt, was bei dem grausigen Sujet besonders auffallend ist, nicht einer leichten Grazie der Linien und spröden Glätte der Form. Wenn dieses Werk, wie anzunehmen ist, wirklich aus Rhodos stammt, so wäre hier ein interessantes Beispiel gegeben für das endlich in technisches Virtuosentum sich zerlegende Pathos des 2. Jahrhunderts.

Es gab kaum eine Technik mehr, welche diese Zeit nicht beherrschte, kaum eine Richtung, die nicht in ihr vertreten war. Auf diesem Punkte fand sie das Römertum. Die auseinanderfallenden Trümmer umklammerte Rom mit dem starken Bande seiner Weltherrschaft. Dem Auseinanderfließen der antiken Kultur wurde halt geboten durch Römermauern. Rom griff aus der Überfülle der künstlerischen Stilarten, mit denen es in Berührung kam, die griechischen mithin eigentlich europäischen Elemente hervor. Indem Rom um das Jahr 200 v. Chr. zum Mittelpunkt des Kulturlebens wurde, riß es die stark nach Asien gravitierende Entwicklung der antiken Kunst mit einem gewaltigen Ruck nach dem Abendlande hinüber. Die Frage Orient oder Rom wurde schon in den letzten Tagen der römischen Republik zugunsten Roms und des Abend-

landes entschieden. Die spätgriechische Kunstentwicklung war zentrifugal, die römische blieb 300 Jahre lang zentripetal. Von der damals akkumulierten Kraft zehrte noch die ganze abendländische Kulturepoche bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts.

Die römische Kunstepoche trägt von vornherein einen ganz anderen Charakter wie die griechische. Zum erstenmal kommt ein problematischer Zug in das Kunstschaffen. Die Situation kompliziert sich. Der große einheitliche Zug, der das gesamte griechische Kunstschaffen durchdrang, ist verloren. Die Gegensätze stehen schroff und unvermittelt nebeneinander. Das völkische Stilwollen entspricht der aufgedrungenen fremden Kunst nicht ganz. Die griechische Kunst war organisch aus dem griechischen Leben hervorgewachsen. Mühelos formte sich das Wollen der Griechen in den Gebilden ihrer Kunst. Die römische bildende Kunst dagegen ist bis zu einem gewissen Grade Industrieprodukt. Ihre Hauptformen werden von Griechenland importiert. Die einzelnen Phasen der griechischen Kunst entsprachen genau den Kulturperioden, in welchen sie auftraten. Die Kunst selbst war das formgewordene Ethos der Griechen, ihre endliche Auflösung entsprach der endlichen Zersetzung griechischer Sitte durch die Philo-

sophie. Der fundamentale Unterschied zwischen dem römischen und dem griechischen Kunstschaffen liegt hierin: Rom hatte den Höhepunkt seiner nationalen Entwicklung bereits überschritten, als es sich zuerst künstlerisch zu betätigen anfing. Die eherne Sittenstrenge, die tiefe religiöse Innigkeit und die heiße Vaterlandsliebe seiner republikanischen Freiheit waren auf immer dahin gegangen, ohne den angemessenen künstlerischen Ausdruck zu finden. Erst im Augenblick des Übergangs zur Cäsarenherrschaft fing ein konsequentes Kunstschaffen an. Nur vereinzelt findet sich die echte alte Römertugend, die Virtus der Jugendjahre Roms, als latente Kraft in der schon den Keim der Dekadenz tragenden imperialistischen Kunst. Das Mißtrauen, mit dem Cato das Eindringen hellenischer Sitte und Kunst betrachtete, war insofern berechtigt, als Rom durch den Anschluß an das Hellenentum endgültig auf eine rein nationale Kunst verzichtete. Die römische Kunst war nicht Sache des freien Mannes, Vorrecht des ganzen Volkes, wie bei den Griechen, sondern ein von Sklaven erzwungenes Geschehen. In seiner Kunst bildete der Römer nicht sein eigenes Sein, wie es der Grieche getan, sondern der Sklave berichtet von seinem Herrn — eben das, was Sklaven vom Herrn zu

sehen vermögen. Das ist die Bedeutung des Hellenismus in der römischen Kunst bis zur trajanischen Epoche.

Die eigentlich römischen Elemente haben wenig Verwandtschaft mit den hellenischen. Sie sind es, auf die es im wesentlichen bei einer Betrachtung des römischen Kunststils ankommt. Seit den Tagen Sullas sog Rom die griechische Kunst in sich auf durch die Ausfuhr ganzer Schiffsladungen von Kunstwerken aus Unteritalien und Griechenland und die Verwendung griechischer Künstler. In der alteinheimischen Baukunst Italiens lagen viele der griechischen Architektur wesensverwandte Züge. Auch die Hellenisierung Unteritaliens war schon eine vorgeschrittene gewesen in Zeiten, als die italienische Urbevölkerung sich noch auf einer primitiven Kulturstufe befand, so daß das architektonische Denken Italiens von vornherein durch die griechischen Formen bestimmt wurde. Geringe Modifikationen wandelten den etruskischen Baustil in den hellenischen Campaniens um. Der italische Tempel unterscheidet sich von dem griechischen im wesentlichen nur durch das Podium und die weitere Vorhalle. Der schon den Griechen der Spätzeit nicht mehr verständliche dorische Stil kam ebenso wie der ionische in seiner jüngsten unfrischen Ge-

stalt zur Anwendung, während die noch ganz unverbrauchte korinthische Bauweise dem Römertum die Möglichkeit bot, sein eigenes Kunstwollen in der ornamentalen Formensprache zum Ausdruck zu bringen. Die römische Architektur hat darum ungeachtet ihrer Abhängigkeit von der hellenischen doch etwas durchaus Lebendiges und Charakteristisches.

In Pompeji, das gewissermaßen als Bindeglied zwischen Hellas und Rom gelten kann, läßt sich der allmähliche Übergang von der älteren tuskischen Bauweise zur hellenischen beobachten. Er stellt sich in der Hauptsache als eine Erweiterung, Erfüllung und Ausschmückung älterer Motive dar. Ebenso erscheint auch der hellenistische Luxus der Ausstattung durch Malereien, Bronzen, Marmor, goldene und silberne Schmuckgeräte als Produkt einer langsamen Kultivierung von Luxusinstinkten und Geschmacksrichtungen, die schon in der älteren Generation vorhanden waren. Aus der pompejanischen Wanddekoration und einigen römischen Überresten entnehmen wir unsere wichtigsten Kenntnisse vom malerischen Stil der römischen Antike. Sie folgte jedem leichten Wandel in der Kunstgesinnung der Zeit, so daß wir vier verschiedene, sich nacheinander ablösende Stile in ihr verfolgen kön-

nen. Im Grunde ist aber auch hier die Stileinheit stärker als die Stildifferenz und das grundlegende Stilgefühl, welches innerhalb dreier Jahrhunderte die Wandmalereien Pompejis schuf, ist das gleiche, welches die Entwicklung der römischen Architektur und Bildhauerei leitete. Der Lateiner war im höchsten Grade Raumkünstler, seine Veranlagung traf sich hier mit der auf die Raumschöpfung als Ganzes gehenden Baugesinnung der späthellenischen Periode.

Die hellenische Sitte, die Innenwände mit Marmor und Metallplatten oder Einlagen von Elfenbein zu verkleiden, führte in Italien da, wo zu einer ähnlich reichen Dekoration die Mittel fehlten, zur gemalten Imitation von Marmorquadern. Dies mochte aber dem ganz auf Echtheit gerichteten Stilgefühl der Lateiner, sobald sie zum Bewußtsein ihres Kunstwollens erwachten, also etwa um das Jahr 100 v. Chr., nicht genügen. Zugleich fand die starke architektonische Phantasie der Römer auf den Wandflächen ihrer Wohnhäuser willkommene Gelegenheit zu verantwortungsloser Betätigung ihres Triebes. Wir lernen den Baugeschmack eines Volkes stets am besten kennen aus seiner gemalten Architektur. Alle Materialrücksichten und statischen Gesetze dürfen außer acht gelassen

werden, und der Künstler projiziert nur seine innere Vision ihn erfreuender Bauschöpfungen auf die Wand. Nach Maßgabe seiner Wandmalereien träumte der Römer eine Architektur aus Filigran und Elfenbein, durchbrochen von luftigen Ausblicken ins Freie, in schattige Gärten, auf sonniges Land: Die Säulen können ihm nicht dünn genug sein, die Ornamente nicht fein genug und die Zerbrechlichkeit der Architekturformen findet ihre subtile Erläuterung in den zarten Wesen, halb Psyche und halb Tänzerin, die zwischen den Säulen und Baldachinen umherflattern. Als in augusteischer Zeit diese wildwuchernde architektonische Phantasie durch eine strengere Stilisierung der Wand für kurze Zeit zurückgedrängt wurde (nur um dann mit elementarer Kraft wieder auszubrechen), flüchtete sich das Zierlichkeitsstreben in die Umrahmung der Bilder, die Stilleben und Reliefs, mit welchen die Wände behängt wurden, die Girlanden und Ornamente. Was die römische Wandmalerei zuletzt gibt, ist ein mit flotter Technik auf die Wand gemaltes Bekenntnis zum Prunk der Farbe, zur Feinheit der Form, zur spröden Härte schwungvoller Linien, zur dekorativen Gesamtwirkung.

Aber unter dieser hellenistischen Luxus-

kunst, diesem Großstadttraum von Gärten und Erkern und Blumengirlanden, diesem Raffinement des Hofes und des Reichtums lag ein anderes Römertum und ein anderer Kulturgedanke: der bittere Ernst einer Rasse, die sich berufen fühlte, die Welt zu lenken — nicht aus Tyrannenehrgeiz, sondern aus völkischem Pflichtgefühl. Während die griechischen Maler dem reichen Römer graziöse Schildereien ephemeren Daseins auf die Wand zauberten, während im Haus der Livia auf dem Palatin die Wände sich auflösten in einen grünen Park, wie ihn die bukolische Sehnsucht einer Weltdame dichtet, türmten die römischen Arbeiter in den Provinzen die mächtigen Bogen der Wasserleitungen und Brücken, wurden Kunststraßen gebaut, die noch heute den Beschauer in Staunen versetzen, wurden mächtige Theater und Tempel errichtet. Unbedingte Zweckmäßigkeit ohne Rücksicht auf äußere Erscheinung verleiht der römischen Architektur ihren besonderen Charakter überall da, wo sich das nationale Wollen allein aussprechen kann, ohne Rücksicht auf die griechischen Lehrmeister und den luxuriösen Hang des Zeitgeistes. Unerbittlicher Realismus ist der bestimmende Zug der römischen Skulptur überall da, wo es sich um Schöpfungen der

eigenen Rasse handelt, nicht um Anlehnungen an griechische Vorbilder.

Die römische Bildniskunst erreichte eben durch die an sie gestellte Forderung unbedingter Naturtreue ein weit höheres Niveau als die übrige künstlerische Produktion, ähnlich etwa wie der römische Nutzbau an Wert die römischen Kult- und Palastbauten überragt. Wir besitzen im Brutuskopf des Kapitols ein typisches Beispiel dessen, was die römische Porträtplastik erstrebte. Nüchterne Ehrlichkeit bei höchster Vornehmheit der Auffassung, hohe persönliche Würde, verbunden mit dem Ausdruck entschlossenen Ernstes stempeln diesen wunderbaren Bronzekopf zu einem charakteristischen Symbol ungebrochener Römerkraft in den letzten Jahren vor Christi Geburt. Nirgends tritt die Wahrheitsliebe der Römer schärfer hervor wie in ihren Kaiserbildnissen. Der Bildhauer stand dem Modell mit vollkommener Unbefangenheit gegenüber, während weder Kaiser noch Kaiserin auf den Gedanken kamen, eine Idealisierung ihrer Züge zu verlangen. Vielleicht lag in dieser Ablehnung aller Schmeichelei auf dem Gebiet der Porträtdarstellung auch ein gut Stück römischen Selbstgefühls. Livia mochte die allmächtige Gemahlin des Augustus sein, aber der Bildhauer scheute sich nicht zu

sagen, daß sie eine alternde Frau mit schlaff werdenden Zügen und mürrischem Ausdruck sei.

In dem Jahrhundert, welches die Regierungszeit des Augustus der Claudier und Flavier umspannt und welches mit der beginnenden Ausbreitung der christlichen Weltanschauung endet, entwickelt sich der spezifisch römische Stil. Die Römer führten als neue Motive in die Architektur den Bogen und das Gewölbe ein, wenigstens waren sie die ersten, welche an eine konsequente Anwendung und Ausgestaltung sowohl des Bogens wie des Gewölbes gingen. Bogen und Gewölbebau waren bestimmt, das gesamte Bauschaffen der Zukunft auf eine andere Basis wie das griechische zu stellen. Die Griechen kannten nur die unmittelbaren Gegensätze von tragender Kraft und ruhender Last. Im Bogen wird die Last lebendig, die Kraft schießt aufwärts und durchdringt die Last mit eigener Kraft. Der im ionischen Kapitell zur klarsten ästhetischen Interpretation gelangte Gegensatz zwischen Kraft und Last wird durch den Bogen in Kampf und gemeinsames Wirken verwandelt.

Die konstruktive Bedeutung des Bogens wird von den Römern nur in ihren Nutzbauten klar betont. In der Anwendung des

ihnen auch aus raumkünstlerischem Empfinden sympathischen Bogens oder Gewölbes gelangte er zu bedeutenden empirischen Kenntnissen hinsichtlich der Tragfähigkeit des Bogens und der statischen Leistungsfähigkeit des sich durch eigene Spannkraft schwebend erhaltenden Gewölbes, aber die wissenschaftliche Erkenntnis des in der Wölbetechnik enthaltenen Konstruktionsprinzips war dem christlichen Mittelalter vorbehalten. Die Kuppel des Pantheon bleibt trotz ihrer wunderbaren Spannweite doch nur lastende Decke, deren eigentlich tragende Glieder in der Betonmasse verborgen sind. Die von der hellenischen Baukunst entlehnte Kassettierung zur Erleichterung der Decke beweist, daß den Römern der im Wölbeprinzip enthaltene konstruktive Baugedanke noch bis zu einem gewissen Grade verschlossen war. Hinsichtlich der Anwendung des Bogens ist es charakteristisch, daß er außer in Nutzbauten stets nur als Durchbrechung der Wand gedacht ist, während die eigentliche Funktion des Tragens, wenigstens scheinbar an die den Bogen flankierenden Säulen abgegeben wird. Die Kraftleistung erscheint also stets aus dem Bogen herausgezogen und in die vorgestellte hellenische Umrahmung durch Säulen und Architrav verlegt. Wie intensiv das Be-

dürfnis war, in der formalen Gestaltung das Element lebendiger Kraft durch die Säule auszudrücken, ist ersichtlich in der Verkröpfung des Architravs über dem Kapitell. Scheinbar sammelt sich hier das Gewicht des Baues. Das konstruktive Moment des römischen Bogens findet seine ästhetische Formulierung noch mittels hellenischer Architekturformen, während er in seiner äußeren Erscheinung als künstlerische Ausgestaltung des Mauerwerkes gilt.

In der Mauer fassen wir die eigentliche Triebkraft des römischen Baustils. Wie das ganze Prinzip der griechischen Architektur sich in der Säule darstellt, so ist das Prinzip der römischen Architektur in dem Mauerbau enthalten. Die Griechen hatten die Mauer immer nur als Notbehelf gebraucht, die in der Mauer vorhandenen statischen Kräfte hatten ihren künstlerischen Ausdruck nur in der Abgrenzung der einzelnen Quadern durch Säume gefunden. Der Römer sah in der Mauer zuerst die äußere Form des Innenbaues. Indem er sie in eine Reihe von Bogen auflöste, stellte er die Verbindung mit dem Inneren her, und hob durch ein reiches Spiel von Licht und Schatten ihr Eigenleben hervor. Letzten Endes finden wir also auch hier neben den raumkünstlerischen Gesichtspunkten, welche sowohl die Einwölbung der

Innenräume wie die Fassadenbildung durch Bogenreihen, Säulen und Architraven veranlaßt, die Rücksicht auf die malerische Wirkung als maßgebenden Faktor in der römischen Baukunst.

Mittels des Bogens und des korinthischen Stils wurde in der Architektur der endgültige Ausdruck für den römischen Imperialismus gefunden. Bis in die fernsten Provinzen stellt Rom seine gewaltigen Bogen als Ausdruck seiner Herrschermacht auf. Instinktiv fühlte das Römertum, wie sehr diese Form geeignet war, die weltüberspannende Macht seiner Herrschaft zu symbolisieren. Instinktiv verband es den Bogen mit der korinthischen Säule am Siegestor seines triumphierenden Einzugs in Gallien und Germanien.

Damals begann schon jene reichere Ausgestaltung des korinthischen Gebälks, ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Zusammenhang der Teile oder die Bedeutung des Ornaments. Am Kranzgesims des Konkordiatempels findet sich außer den das Geison stützenden Konsolen ein lesbisches Kymation von so unverstandener Bildung, daß sich von hier aus der sogenannte Zangenfries am Grabmal des Theodorich in Ravenna als ursprünglich römische Bildung deuten läßt. Wir finden überall das Streben

nach dekorativer Wirkung durch starke Schlagschatten und scharfen lebendigen Schnitt. Das Stilwollen der Römer in seiner Richtung auf strotzende Kraft, saftige Form und wuchernde Fülle zeigt sich am deutlichsten in ihrer Wiedergabe des korinthischen Kapitells. Das Akanthuslaub des griechischen Kapitells bewahrt immer noch einen Zusammenhang mit dem architektonisch konstruierten Ornament des ionischen Stils. Der Naturalismus drang mit einer gewissen Schüchternheit in die abstrakte Form ein. Die Blätter waren scharf gezackt und verleugneten nie die Härte des Steins. Der römische Akanthus wächst wie knirschender, krauser Kohl in runder Fülle schwellend um das Kapitell.

Hatte die Masseneinfuhr griechischer Kunstwerke schon im 2. Jahrhundert v. Chr. ihr Ende gefunden, so setzte das unaufhörliche Kopieren älterer griechischer Werke doch gerade in der augusteischen Epoche ein. Das Kunstschaffen dieser Periode erhält einen bewußt vorsichtigen, abwägenden Charakter, der sich im engsten Anschluß an die ruhig abgemessene Selbstsicherheit des 5. Jahrhunderts griechischer Kunst äußert. Den wichtigsten Aufschluß über den Stil der römischen Kunst unter Augustus geben die Reliefs der Ara Pacis. Hier finden wir den

edlen Faltenwurf der römischen Toga, die feierlich ernste Haltung und die bürgerliche Schlichtheit des Auftretens, welche dem aristokratischen Gebaren der Griechen völlig fremd sind. Hier finden wir aber auch in der Familiengruppe um Augustus kleine Züge, die auf ein gemütvolles Erfassen der häuslichen Zusammengehörigkeit deuten, und hier an der Ara Pacis finden sich auch zum erstenmal die wundervoll aus Laub und Früchten gewundenen Girlanden, die nebst dem feinen sorgsam geformten Ranken- und Akanthusornament den lebendigen römischen Natursinn auch in dieser Zeit verkünden. Hand in Hand mit dieser Naturliebe des Römers geht immer sein Sinn für malerische Behandlung. Die römische Relieftechnik ist eine durchaus andere wie die der Griechen. Sie ist wie die Bauornamentik ganz auf die Licht- und Schattenwirkung hin beobachtet. Die Behandlung des Hintergrundes als in die Tiefe gehende Landschaft, der Versuch, das ferner Stehende durch flacheres Relief zurückzuschieben, eröffnet eine neue, die formale Durchbildung zugunsten der malerischen Gesamterscheinung vernachlässigendem Phase der Reliefkunst. In den beiden wunderbaren Wiener Brunnenreliefs ist die Behandlung des Stofflichen bis zu einem Grade vervollkommnet,

welcher den malerischen Realismus in der Wiedergabe des Tierlebens zum überzeugenden Ausdruck des römischen Kunststils erhebt.

In rascher Entwicklung vollzog sich während der nächstfolgenden Jahrzehnte der Ablauf aller unter Augustus schon vorhandenen Kunstphasen. Unter den Claudiern reihten sich im stolzen Rhythmus gebändigter Kraft Bogen an Bogen durch die römische Campagna. Nero verwandelte das marmorne Rom in ein goldenes Haus üppigster Pracht, und die Flavier faßten noch ein letztes Mal die ganze Gewalt des römischen Stils zusammen in dem weiten Rund des Amphitheaters. Immer mächtiger türmen sich die Bauten, in strotzender Fülle quillt das Ornament hervor. Die erzwungene Ruhe der augusteischen Periode wird verlassen, um einer Häufung des Schmuckes Raum zu geben, der in knisternder Phantastik über alle Bauglieder hinsprüht. Unter Domitian scheint die römische Prachtliebe ihren Höhepunkt erreicht zu haben. Damals genügt auch der Akanthus des korinthischen Kapitells dem Schmuckbedürfnis nicht mehr. Am Titusbogen zuerst gelangt das in Rom erfundene Kompositkapitell zur Anwendung. In ihm ist das letzte Wort römischen Stilschaffens gesprochen. Das

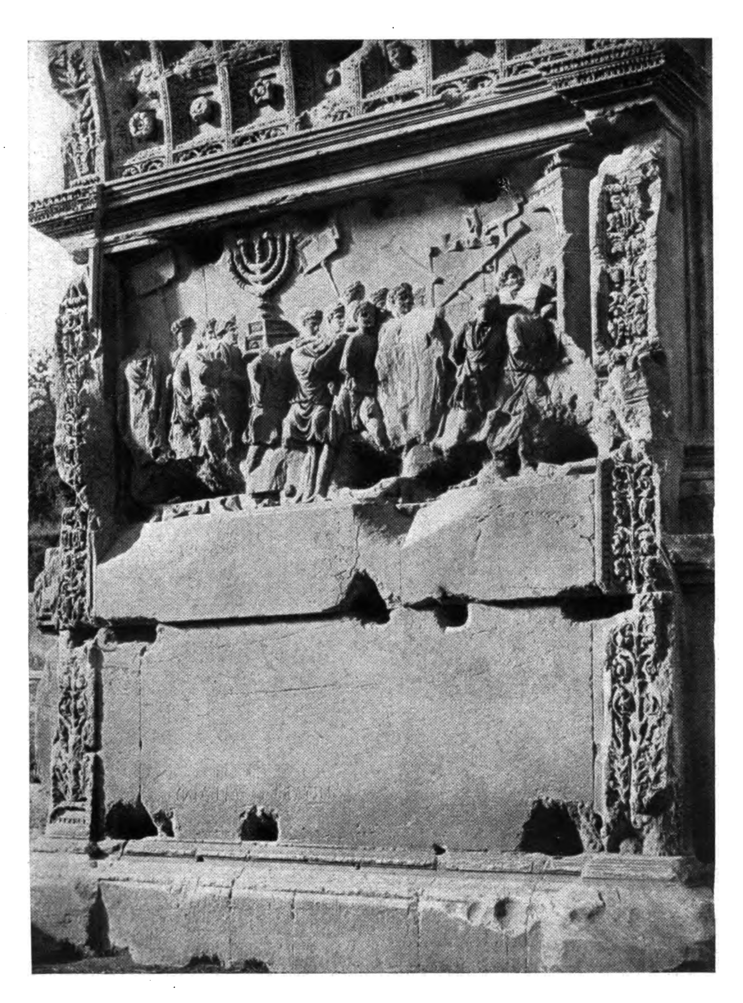


Abb. 24. Relief vom Titusbogen. Rom.

Kapitell dieser Epoche weist einen Reichtum an bildender Phantasie, einen Sinn für Naturformen und eine Beherrschung aller Mittel der malerischen Wirkung auf, welche die oft flüchtige und scheinbar ungeschickte Formbehandlung in der Skulptur nicht als Mangel an Können, sondern als eine beabsichtigte Unterordnung des Einzelnen unter die malerische Erscheinung des Ganzen erkennen läßt. Die Reliefs am Titusbogen (Abb. 24), die bei aller Minderwertigkeit der Formbehandlung den Anblick eines malerisch durcheinanderwogenden Gedränges menschlicher Figuren so überzeugend wiedergeben, unterstützen diese Behauptung.

Aber sie weisen auch auf das Eindringen neuer fremder Kunstelemente. Ein Wandel der Kunstanschauung, der Kultur und des Stils bereitet sich vor, und der siebenarmige Leuchter vom Titusbogen erhellt den Weg, den die römische Kunst von da ab zu gehen bestimmt war.

Das Jahrtausend der klassischen Antike war vorüber.

LITERATUR

Durm: Die Baukunst der Griechen (Handbuch der Architektur).

Durm: Die Baukunst der Etrusker und Römer (Handbuch der Architektur).

Springer: Die Kunst des Altertums. Nach Adolf Michaelis bearbeitet von Paul Wolters (Handbuch der Kunstgeschichte).

Brunn: Griechische Kunstgeschichte.

Arnold von Salis: Die Kunst der Griechen.

Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes, 1. Band.

Paul Brand: Sehen und Erkennen.

Richard Delbrück: Bildnisse Römischer Kaiser.

Rydberg: Römische Kaiser in Marmor.

Rydberg: Die Venus von Milo, Antinous.

Richter: Handbook of the Classical Collection in the Metropolitan Museum of Art.

Furtwängler: Beschreibung der Glyptothek.

Furtwängler: Die Aegineten.

Sir Galahad: Im Palast des Minos.

Richter: Catalogue of engraved Gems of Art at the Metropolitan Museum.


Digitized by Google

ABBILDUNGEN


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02908 5357



